la

CRITICA CINEMATOGRAFICA

SOMMARIO

FUNZIONE DI VENEZIA - *CRONISTORIA DI VENEZIA* di G. Aristarco - *NOTIZIE SU HAMLET* di H. Wollemberg - *NASCITA E RICORDO* di V. Pandolfi - *LA QUADRATURA DEL CIRCOLO* di G. Ungaretti - *CINEMA MORALIZZATORE* di L. Bartolini - *PER UN SOGGETTO DI SALVATOR DALI* di O. Campassi - *PAGINE AUTOBIOGRAFICHE* di J. Ivens - *VADE RETRO SATANA* di L. Chiarini - *I POETI NEL CINEMA E IL CINEMA NEI POETI* di M. Verdone con *testi* di Auden, D'Annunzio, Cocteau, Gozzano, Thilussa, Prévert ecc., e *citazioni* di Valery, Lee, Apollinaire, Jacob, Eluard, Claudel ecc. - *FURORE* di S. Romano - *IL CINEMA E LA SOCIETÀ* di S. Frosali - *CINEMA PRIMO AMORE* di G. C. Castello - *DISNEY E I COLORI* di F. Di Giammatteo - *VENTICELLO DEI CAMPI ELISI* di L. Bocchi - *GIORNI PERDUTI* - *LETTERE IN DIREZIONE* - *AL FESTIVAL DI LOCARNO* di G. Carancini - *CINEMA AMERICANO: CINQUANT'ANNI DOPO* di Budd Schulberg - *Disegni* di G. Doré, F. Centilini, C. Mattioli.

rassegna mensile

RASSEGNA DEI CINE CLUBS

★

CREMONA.

Il Cine Club di Cremona ha iniziato la sua attività nell'aprile del 1947 con la proiezione del film «La passione di Giovanna d'Arco» di Dreyer presentato dal critico cinematografico Guido Aristarco. Ha seguito un interessantissimo documentario «Les Follies Bérégres», probabilmente del 1914, a colori e dipinto a mano trovato in un magazzino di un noleggiatore locale. Iniziatasi l'attività in un periodo poco propizio, nei mesi di maggio e giugno il Cine Club forma, presso la locale Università popolare, una Cattedra di Cinema dove sono state tenute dieci lezioni sul tema «Cinema, arte e linguaggio». Le lezioni sono state tenute dal critico cinematografico Elio Santoro e sono sempre state notevolmente frequentate. Ha qui sono stati raccolti i primi soci per la futura attività che inizierà regolarmente il 30 ottobre quando al Congresso veneziano sarà decisa la fondazione della Federazione italiana dei Circoli del Cinema.

In questi nove mesi di attività sono stati organizzati 50 spettacoli cinematografici con retrospettive, anteprime e prime visioni. Tra le retrospettive ricordiamo: «L'uomo di Aran», «La fine di S. Pietroburgo», «La passione di Giovanna d'Arco», «Le due orfanelle» di Griffith, «Cabiria», «Voyage imaginaire», «Atlantide», «Nosferatu», «Bouda sauvé des eaux», «Quatorze juillet», «Ragazze in uniforme», «Il milione», «Il cappello di paglia di Firenze», «Angelo azzurro», «Marie Chapdeleine», «La madre», «Lampi sul Messico» e «Il monello»: tra le anteprime abbiamo: «Alessandro Newsky», «L'ammiraglio Nakimow», «Western Aproaches» e «Goupi mains rouges». Inoltre il Cineclub ha offerto ai propri soci, in forma gratuita, alcune prime visioni dei migliori film proiettati durante l'anno: «Il fuggiasco», «Anche i boia muoiono», «Spasimo», «Sinfonia pastorale», «Maria Candelaria», «Gioventù perduta», «Perdutamente», «Bambi», «Caccia tragica», «Strada sbarrata».

Per tutti questi film il Cine Club ha allestito, nella vetrinetta di sua proprietà nella Galleria del Centro, originali manifesti eseguiti dal pittore Ernesto Piroli mentre la stampa cittadina «Provincia del Po» e «Fronte democratico» ha sempre dato ampio spazio nelle terze pagine all'attività del circolo.

Infine, durante la programmazione al pubblico di «Bambi» di Disney, il Cine Club ha indetto un referendum a premi sul cartone animato. Il referendum ha interessato moltissimo. Sono stati messi in premio due tessere di libero ingresso per un anno nel locale pubblico ove si proiettava il film e due tessere omaggio del Cine Club.

Durante tutte le proiezioni retrospettive sono stati sorteggiati fra i soci presenti 10 volumi cinematografici della «Poligono» e vari altri.

La frequenza dei soci è sempre stata discreta nei mesi invernali ma è andata gradatamente rarefacendosi nei mesi primaverili sicchè non pochi sono stati gli sforzi degli organizzatori per mantenere in piedi gli impegni già in precedenza presi sia con la Federazione che con la Cineteca italiana. Dobbiamo all'interessamento di qualche privato che, finanziariamente, ha dato il suo incondizionato appoggio.

Esperienze utili si possono trarre da questo anno di vita: i problemi dei circoli piccoli sono immensamente superiori a quelli dei circoli grossi; la Federazione deve fare in modo che un circolo nato non debba, dopo pochi mesi, silenziosamente morire; un circolo di provincia non può, finanziariamente, vivere di vita propria e svolgere, con una certa serenità, la sua attività; un accordo speciale, a carattere nazionale, deve essere fatto con la S.I.A.E.

FIRENZE.

Dopo la serata inaugurale tenuta colla proiezione di «Lampi sul Messico» e «L'ultimo miliardario», è stato proiettato il 9 Giugno «Alessandro Newsky», il 16 Giugno «L'uomo di Aran» con una comica di Max Linder ed un documentario, il 25 Giugno «Quatorze juillet» con un documentario d'arte, il 30 Giugno e 5 Luglio anteprima con «Drôle de drame» e «Goupi mains rouges» seguiti da documentari, il 10 Luglio serata dedicata al 16 mm. con documentari di Murnau, Frank Capra ed altri.

Sono state inoltre organizzate altre manifestazioni per Enti Culturali fra cui due serate di proiezione per il Convegno Nazionale delle Arti Figurative, collaborazione alla proiezione giornaliera di documentari alla Mostra Nazionale dell'Artigianato, collaborazione all'Organizzazione del II° Convegno Nazionale del jazz, ecc. E' stata inoltre costituita una Sezione 16 mm. che si dedicherà particolarmente alla produzione

Agosto - Settembre 1948 *Anno III, numero doppio N. 10 - 11*

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

RASSEGNA PERIODICA

Esce una volta al mese - Un numero costa L. 100 - L'abbonamento a nove numeri costa L. 800 - L'abbonamento dal n. 1 costa L. 1000 - Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III - Gli uffici di Direzione, Redazione, e Amministrazione sono in Parma, Via Vitt. Emanuele N. 57 - Telefono 46-33 - Conto Corrente Postale N. 8-5199

Dis. di Carlo Manioli

AGOSTO 1948

A Venezia la critica è confusa nella diagnosi alla Settima Musa

Funzione di Venezia

Non sappiamo come uscirà quest'anno, dal punto di vista materiale, il Festival cinematografico di fine estate a Venezia.

Tante, troppe, stravaganti cause concorrono alla riuscita di iniziative di questo fatto: la moda, effimera nemica della morte, è una tal faccenda misteriosa che solo pochi fortunati, Pablo Picasso o Christian Dior, riescono a domarla. Ma è un fatto che signora altre iniziative del genere, sorrette da mezzi senza paragone maggiori, non hanno resistito più di una stagione o due.

E il nostro Festival, fra mille difficoltà, resiste e può ormai vantare una rispettabile anzianità, cui non possono toglier lustro neppure il ricordo dei vari dottor Goebbels e minori gerarchi in funzione più che altro inauguratoria. Infatti dopo i bei discorsi a sfondo culturale politico, i balli in dinner-jacket *e simili, il Festival finiva sempre di spettanza della incrollabile piccola pattuglia dei putiti del cinema. Gente qualche volta di ascendenze culturali impure, ma nate con la passione della celluloide, destinata a difendere la nuova musa più d'ogni altra minacciata e in pericolo. Così sugli schermi veneziani, magari a dispetto della maggioranza degli spettatori, si son potute vedere le opere più significative e meno conformiste, i vecchi russi e i surrealisti ad esempio; ci si è fatti un bagaglio di ricordi buono a consolarci per tutta la vita.*

Si è potuto vedere inoltre un'azione ritardata ma imponente, del Festival, che riusciva a distanza di mesi ad imporre presso il pubblico migliore film che altrimenti sarebbero passati via nel gran fiume fangoso della produzione corrente, senza lasciar traccia. Perchè accadeva e accadrà sempre che gran parte

degli spettatori che il Festival si meriterebbe non sia mai potuti scendere a Venezia e che viceversa signori e signore del cosidetto smart-people si debbano sorbire incolpevoli, come accadde l'anno passato, due capolavori intollerabili come Dies Irae e il Vampiro di Carl Dreyer. In una sera sola, con un intervallo di pochi minuti, ci si può immaginare che macello sia stato, per gente con una laboriosa digestione in corso.

Dunque l'importante è durare. Il cinema, legato com'è a grossi interessi finanziari o politici, ha bisogno anche di un successo pratico, e in tal caso una esposizione di films differisce ben poco dalle care, rumorose fiere campionarie dove si espone il nuovo tipo di lavabottiglie o di macchina falciatrice. Ecco perchè l'anno scorso Venezia senza il big-four figurava miserella, ecco perchè abbiamo appreso con piacere del gran numero di films presentati (non sarà lo stesso per i poveri critici dei quotidiani, categoria a parte di martiri che in vacanze hanno moltiplicato il martirio dei mesi di lavoro), fra i quali ve ne saranno di mediocrissimi. Il Festival di Venezia deve assolvere anche questo compito commerciale per poter tirar avanti.

La sua funzione meno appariscente, utilissima, indispensabile, però è di riunire persone che credono nel cinema e di dar loro la possibilità di discutersi su testi integrali, spesso rarissimi.

I tavolini del Florian sono tanti, quegli stessi tavolini che al principio dell'estate risuonavano di accademie sulla pittura non oggettiva, sui ritmi lineari, e via discorrendo.

Ora le parole saranno montaggio, luglio, luogo drutura, ma la passione, speriamo, la stessa.

CRONISTORIA DI VENEZIA

Il 19 agosto si è inaugurata a Venezia la IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. I contrattari, Cannes e Bruxelles, non hanno ucciso la nostra manifestazione: sospese, anzi, quelle francese e belga, essa torna ad essere di diritto, forte delle passate esperienze, la più autorevole. Il primato, in fatto di festivals cinematografici, è invero italiano. La prima Mostra veneziana - la prima nel mondo - nasce nell'estate del 1932, idealmente l'Esposizione Biennale d'Arte. Lo schermo è quello improvvisato della vasta terrazza a mare dell'Albergo Excelsior. La manifestazione vuole essere «il meglio supremo della migliore produzione di ogni paese, presentata in lingua originale».

Siamo agli albori del sonoro: Il cantante di Jazz (Crosland) è del 1928: interessante è vedere i progressi raggiunti dal nuovo ritrovato tecnico. Vengono presentati una quarantina di film a soggetto e cortometraggi di nove nazioni. Numerose le opere valide: I russi Verso la vita di Ekk e Sul silenzioso Don di Olga Preobra censkaia, il germanico Ragazze in uniforme della Sagan, l'olandese Pioggia di Ivens, gli americani Dottor Jekyll di Mamoulian, Il campione di Vidor, Proibito di Capra, Strano interludio di Leonard, La Francia presenta A me la libertà di Clair e David Golder di Duvivier; l'Italia Gli uomini che mascalzoni di Camerini e un documentario di Blasetti: Assisi. Film ormai passati alla storia del cinema. La seconda Mostra si inaugura nel 1934. Alle proiezioni serali si aggiungono quelle diurne. Le nazioni partecipanti sono 17; 40 i film a soggetto e 41 i cortometraggi. Nascono i premi, che hanno lo scopo di «segnalare, con pubblico solenne riconoscimento, quelle opere che offrono testimonianza di un reale progresso della cinematografia come mezzo di espressione nel campo artistico intellettuale scientifico ed educativo». Altra innovazione: la mostra del film a passo ridotto.

Venezia 1934 registra il maggior numero di rivelazioni. La Cecoslovacchia presenta il famoso Estasi di Machaty: regista erotico morboso sensuale, la cui fantasia deriva, o comunque si avvicina, al satanismo dei decadenti e al Parnasse et Simbolysme dei «poeti maledetti». Hedy Kislerowa (ora Lamarr), la nuda interprete del film passeggia per il Lido reclusa in un vestito di velluto nero accollatissimo; il marito, fabbricante di cannoni, inviò protesta e mandò lettere a Mussolini perchè la pellicola sia mandata al macero. Altra rivelazione ceca: Amore giovane di Lovensky: qui l'arditezza è minore; le passioni sono primitive ma non selvagge: il precoce amore di Michele e Pepi, due moderni Adamo ed Eva che vivono sulle rive di un fiume. Discussioni infuocate anche per l'olandese Acque morte di Rutten; film corale, dove il simbolo assume un grande valore. E accanto alle sorprese, opere come L'uomo di Aran di Flaherty, Piccole donne di Cukor, Accadde una notte di Capra, Mascherata di Forst, La signora di tutti di Ophüls, che rivela Isa Miranda. La Coppa della Biennale va all'U.R.S.S. per «la migliore presentazione statale»: prova non ultima che la Mostra non è ancora influenzata dalla politica o da tendenze ideologiche.

Nel 1935 la manifestazione da biennale diventa annuale. Gli spettacoli diurni, anzichè all'Excelsior, si svolgono nel Palazzo Bevilacqua La Masa. Le nazioni partecipanti sono 13 e i film noleggiati 55: 43 i cortometraggi. La Palestina debutta con Terra promessa; la Russia non aderisce all'invito; e sino al 1946 non sarà presente a Venezia. Anche la III Mostra premia i meritevoli: Anna Karenina di Cukor, Il figliol prodigo di Trenker, I ragazzi della Via Paal di Borzage, Notte di nozze di Vidor, Becky Sharp di Mamoulian, Capriccio spagnolo di Sternberg, Marie Chapdelaine di Duvivier, Delitto e castigo di Chenal. Darò un milione di Camerini. Due sono i film-sorpresa: il pubblico Giorno della grande avventura di Lejtes e lo svizzero Maschera eterna di Haldbaum, che cerca audacemente di esteriorizzare le idee e i pensieri di un pazzo, il quale riacquista a poco a poco la ragione. La IV Mostra si inaugura nell'estate del 1936: i governi partecipanti, che sono tredici, nominano un delegato per la scelta dei film: la commissione di accettazione ne ammette 47 a soggetto e 45 documentari. Vengono premiati La kermesse eroica di Feyder, Janosik di Frič, Marisa di Evreinoff, Scrooge di Edwards. Le coppe maggiori vengono assegnate a L'imperatore della California di Trenker e a La squadrone bianco di Genina. L'Italia segna l'insuccesso clamoroso di Ballerine di Machaty: il seno nudo di Laura Nucci non soccorre e la pnesia è esclusa. Durante questa Mostra vengono costituite la Camera internazionale del film e la Federazione del film culturale ed artistico.

Nel 1937 nasce il Palazzo del Cinema, tra il Casino Municipale e l'Excelsior. Venezia ha la sua sede ufficiale, dove vengono proiettati, in quell'anno, 43 lungometraggi e 60 documentari di 17 nazioni. Di sera, gli spettacoli hanno luogo anche nel giardino delle Fontane Luminose. Opere premiate: Carnet di ballo di Duvivier, Signor Max di Camerini, La grande illusione di Renoir. Sotto i ponti di New York di Santell ed altre di minore importanza. Il 1938 è una data funesta per Venezia: le nazioni partecipanti alla VI Mostra sono 19; 46 i film a soggetto e 99 i cortometraggi: il numero delle opere e delle nazioni supera quello degli anni passati; ma i premi non vengono aggiudicati ai migliori: la politica influenza il giudizio. Le coppe vanno così ad Olimpia della Riefenstahl e a Luciano Serra pilota di Alessandrini; certo inferiori a Il porto delle nebbie di Carné e a Pigmalione di Asquith e Howard. Alcune nazioni avvertono, e ne terremo conto.

1939: vigilia di guerra. Si profilano le prime aggressioni ger-

manicheː l'atmosfera è tesa. Nonostante tutto, Argentina, Belgio, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, Olanda, Romania, Spagna, Svezia, Svizzera, Ungheria, Unione Sudafricana e Uruguay aderiscono alla VII Mostra del Cinema. I film significativi non mancano. La Svezia dimostra che le tradizioni di Stiller e di Sjöström possono tornare vive con Giovanotto, godi la tua giovinezza! di Lindberg: storia di amore e di peccato narrata, con linguaggio poetico. La Francia (che aderisce ufficiosamente) presenta I prigionieri del sogno di Duvivier, Dietro la facciata di Mirande e Lacombe, Alba tragica di Carné e, fuori Mostra, L'angelo del male di Renoir. La Germania notifica Bel Ami di Forst, la Svezia Un pugno di riso di Fejos e Skoglund, il Giappone La terra di Uchida, la Boemia Umoreska di Vavra. Tra i documentari va segnalato l'italiano Pianto delle zitelle di Pozzi Bellini su scenario di Emilio Cecchi. Le coppe vanno, purtroppo, ad Abuna Messias di Alessandrini e a Roberto Koch di Steinhoff.

Nel 1939 Venezia perde così la sua importanza, e negli anni successivi diventa una manifestazione sempre più circoscritta ai paesi amici dell'« asse ». Nel 1940 la rassegna, che si tiene in città al Cinema San Marco, dura una settimana e si chiama addirittura « Manifestazione italo-tedesca ». Vi aderiscono Boemia, Romania, Ungheria, Svizzera e Svezia. Buoni film sono Acciaio di Lindberg e L'uomo del paese incognito di Fric. I premi si limitano a due coppe, che vanno naturalmente a L'assedio dell'Alcazar di Genina e al Mastro di posta di Ucicky. Nel 1941 la manifestazione è meno anemica, e dura 15 giorni. Sede, ancora il San Marco. Tre sono i film sorpresa: Il bastardo di Lunde e Stevens, Lettere d'amore smarrite di Lindberg e La falena di Càp. Pabst presenta I commedianti, Rossellini La nave bianca, Forst Operette, Liebeneiner Io ho ucciso!. Le coppe vengono aggiudicate al farraginoso La corona di ferro di Blasetti e al propagandistico Ohm Krüger di Steinhoff: che era già apparso su tutti gli schermi dell'Europa nazista. Nel 1942 ha luogo l'ultima manifestazione di guerra. Nazioni partecipanti: 13. Due grandi rivelazioni: l'ungherese Uomini della montagna di Szöts e La sperduta di Ipsen e Lauritzen jr. Vengono inoltre proiettati Sangue viennese di Forst, Oltre la frontiera di Ilmari e La città d'oro di Harlan. Buona la selezione italiana: Alfa Tau di De Robertis, La bella addormentata di Chiarini, Un colpo di pistola di Castellani e Una storia d'amore di Camerini. Le coppe vanno, come al solito, a due film di propaganda: al Grande re di Harlan e a Bengasi di Genina.

Dopo una stasi forzata di tre anni, Venezia riapre faticosamente il velario nel 1946, nel San Marco: il Palazzo del Cinema, al Lido, è ancora requisito; e la Mostra deve ancora chiamarsi manifestazione, non può aggiudicare premi, ma dello semplici segnalazioni. I francesi varano finalmente il contrattare: Cannes. Nonostante tutto Venezia, tornata alla serietà dei primi anni, è equa ed obiettiva; larga è la rappresentanza straniera, e non mancano le opere significative: da L'uomo del Sud di Renoir ad Anche i boia muoiono di Lang e al Paisà di Rossellini. Nel 1947 la nostra rassegna torna a chiamarsi Mostra, sia pure VIII, in quanto non si vogliono riconoscere quelle che hanno avuto luogo durante la guerra. Venezia dimostra il suo preciso carattere: mostra d'arte cinematografica, e non fiera delle vanità. E, indipendentemente dai film notificati dalle nazioni partecipanti, si riserva il diritto di invitare determinate opere, organizza proiezioni retrospettive e personali di alcuni registi: da Dreyer a Renoir. Tre grandi rivelazioni: La fanciulla Ditte di Astrid e Bjarne Henning-Jensen, Sirena di Stekly e Legittima difesa di Clouzot. E molti film validi: da Dies Irae di Dreyer a Il diavolo in corpo di Autant-Lara, da Fuggiasco di Reed a Caccia tragica di De Santis, da La perla di Fernandez a I sogni che il denaro può comperare di Richter. I maggiori premi riconoscono, con pubblico solenne riconoscimento, le opere che veramente offrono la testimonianza di un reale progresso della cinematografia come mezzo di espressione nel campo artistico: a Sirena, del quasi esordiente Stekly, viene così assegnato il Gran premio internazionale per il miglior film a soggetto e a Clouzot quello per la migliore regia.

Quest'anno Venezia, alla sua IX edizione ufficiale, è rimasta la sola ed unica grande rassegna d'arte cinematografica (Locarno e Mariankè Lazne hanno un carattere limitato), si annuncia interessantissima per il numero delle nazioni partecipanti e i film notificati, ma sopratutto per le personalità di alcuni registi e le opere invitate, tra le quali Louisiana Story di Flaherty e Duello col sole di Vidor.

GUIDO ARISTARCO

Notizie su
HAMLET

di WILLIAM SHAKESPEARE E LAURENCE OLIVIER

Il solo fatto che la prima assoluta della versione cinematografica di Sir Laurence Olivier dell'« Amleto » si sia svolta alla presenza delle loro Maestà il Re e la Regina d'Inghilterra dimostra che si tratta di un film fuori dell'ordinario. Shakespeare, il più grande drammaturgo che vi sia mai stato al mondo, non appartiene solo all'Inghilterra, ma a tutta l'umanità, e l'« Amleto » è generalmente considerato come il maggiore dei suoi lavori.

Alcune cinematografie della tragedia vennero fatte al tempo del film muto. Nel 1907 il pioniere del cinema francese Georges Meliés fece un cortometraggio della scena del fantasma. Seguirono altri tentativi in Francia e in Danimarca. Il primo tentativo importante venne compiuto nel 1913 quando il pioniere cinematografico britannico Cecil Hepworth girò al Drury Lane la rappresentazione teatrale dell'Amleto allestita da Sir Johnston Forbes-Robertson e la sua compagnia. Seguì nel 1914 un « Amleto » americano di James Young, e nel 1921 Asta Nielsen, fece una sensazionale interpretazione dell'« Amleto » sullo schermo.

Olivier nel cimentarsi con l'« Amleto » si è trovato in condizioni più fortunate ma nello stesso tempo di maggiore responsabilità che non i suoi predecessori. Il « parlato » ha fatto sorgere nuovi problemi.

Laurence Olivier ha cercato di fare un « Amleto » come egli crede che l'avrebbe fatto lo stesso Shakespeare, se il celebre drammaturgo fosse stato un regista cinematografico.

Nel produrre e dirigere il film di « Amleto » Laurence Olivier ha dimostrato una concezione di Shakespeare che contrasta col convenzionalismo della produzione teatrale. Egli non ha fatto uso di macchine fisse da ripresa. Chiunque abbia il preconcetto di un « Amleto » come fotografia di una rappresentazione teatrale rimarrà sorpreso dalla potenza di Olivier in fatto di tecnica cinematografica. Egli dimostrò con l'« Enrico V » una tecnica immaginativa che va oltre la produzione convenzionale. In « Amleto » egli trova ancora nuovi effetti. L'obbiettivo dà un'enfasi drammatica e dà maggiore risalto ai famosi discorsi e soliloqui, ottenendo una condensazione e un acceleramento dell'azione. Questo è lo stile espressivo dello schermo di fronte allo spettacolo teatrale. Con un ardito impiego di gru, Olivier ravviva l'azione con riprese delle vecchie mura, delle antiche sale, delle molte gradinate del Castello d'Elsinore, con le sue colonne e i suoi interminabili corridoi. L'atmosfera è perfetta. Le luci e le ombre sono così bene impiegate che quasi ogni fotogramma ne risulta un'opera d'arte.

Ma l'« Amleto » non è opera del solo Olivier; come nell'« Enrico V » egli ha dimostrato un criterio eccellente nella scelta degli attori, del personale tecnico e artistico. Non è possibile menzionare tutti gli attori e le attrici che hanno contribuito a fare di questo « Amleto » un film memorabile. Eileen Herlie impersona la Regina in una di quelle maniere che si ricordano a lungo; Joan Simmons è bella e toccante nella tragica parte di Ofelia; le altre parti principali sono sostenute da Basyl Sydney (Claudio), Felix Aylmer (Polonio), Norman Wooland (Orazio), Terence Morgan (Laerte), Stanley Holloway (il becchino) e Harcourt Williams (il primo attore). La parte di Amleto è sostenuta da Olivier.

Il Castello di Elsinore è opera di Roger Furse, che lo ha disegnato, e di Carmen Dillon, una delle prime direttrici artistiche, la quale lo ha costruito. Il lavoro di ripresa e di illuminazione è dovuto a Desmond Dickinson, uno dei tecnici inglesi di maggiore esperienza, il quale basa la sua opera sul concetto della profondità di fuoco. « Amleto » è il primo film inglese in cui è adottato questo metodo di fotografia, e in effetti esso porta la tecnica a uno stadio più avanzato di quella di qualsiasi altro film. La musica è stata composta, come quella per l'« Enrico V », da William Walton. Molti degli attori e dei tecnici avevano già lavorato con Olivier nel suo primo film shakesperiano, e la loro scelta per l'« Amleto » è stata indubbiamente suggerita dalla loro eccellente collaborazione nell'« Enrico V ».

Libera dalle esigenze e dalle restrizioni del palcoscenico, la produzione di Olivier è completamente cinematica; il suo « Amleto » è probabilmente uno dei più importanti film che siano stati mai realizzati. Lo vedremo a Venezia.

H. H. WOLLENBERG

NASCITA E RICORDO

La mia generazione ha aperto gli occhi fra gli incendi di una guerra civile in atto, anche se non dichiarata, e le prime immagini proiettate nel buio, in rosso o in verde, in blu oltre mare o in terra di Siena. L'Europa dura alle sue pellicole queste patine nostalgiche. Il colore sparso dallo schermo uniformemente su visi e su strade, sulle lacrime e i cortei, conferiva alla visione un perenne senso autunnale, e il dolore senza fine del passato: «Il corretto fantasma» di Sjostrüm, 1919. In bianco e nero invece si precipitavano i fotogrammi del Nuovo Mondo, già lucidi e implacabili, già vittoriosi con la forza del riso. Le costruzioni apparivano geometriche, i movimenti tutti di scatto, e la logica elementare, ma crudele e violenta. Mac Sennt conosceva il mestiere e non aveva indulgenza. I conti tornavano sempre: e, v. d. Coglieva a segno le cause invincibili del riso, e cioè la segreta tristezza dei suoi contemporanei, per raccogliere in cambio delle manciate di riso, manciate di dollari. Si trattava della stessa strada: c'era in fondo miglior modo di riconoscerli, che saperli muovere al riso? C'era miglior modo di vezzeggiarli, di interpellarli? Ricordo di allora il primo cinema che conobbi, sotto i portici della piazza Vittorio Emanuele; le liti furibonde che nascevano sullo schermo, erano l'eco, involontariamente ironica ed amara, delle lotte e delle bastonature a sangue sulla piazza. I melodrammi florivali e disperati, corrispondevano al senso della sconfitta che incombeva, ai sentimenti disordinati, di allora, all'amore che fioriva malamente sull'orlo del precipizio di cartapesta. Le fughe delle eroine a cavallo, o dei tomici sulle Ford, si tramutavano in fughe precipitose da una città all'altra, su povere automobili, con il continuo rischio di essere sorpresi dalle squadre di fascisti. Il bruto che dominava nei film di Zala-Mort, capeggiava la spedizione per violentare mia madre. Accanto alle fughe, alle urla, agli incendi, quel continuo senso d'incubo che la realtà ci trasmette dallo schermo. Le guardie regie sparavano sulla folla, quando mia madre teneva un comizio (ne tenne uno ateo, dinanzi alla Madonna di Montenero, a Livorno). I compagni mi passavano di mano in mano fino alla salvezza, perchè non fossi vittima della carica. Io che ascoltavo silenziosa in prima fila le sue parole, non piansi nel viaggio tra tante mani, piccolo e tondo come una palla. Non era capitato qualcosa di simile anche al Kid, mentre Charlot volava candido nel paradiso dei sogni? Sogni di spavento e di gioia, con fughe estenuanti, mescolati ad immagini reali, fuggevoli e funeste come lampi, e infrumezzati da quelle inosse per finzione sullo schermo; al punto da non potersi più districare e distinguere. Questa è la memoria. Nel suo seno confluiscono i sedimenti dell'esistenza e così si forma la riva a cui si appoggiano e da cui partono gli atti vitali. Un film, come un avvenimento, lascia una data nell'animo. È un ricordo che non si può cancellare, nè soffocare. Keepsake di un'età dei propri sentimenti; come in un album le immagini che non ritornano, il passato che pure in cenere brucia ancora al fondo della coscienza. Rivedere un film è risuscitare, per un attimo solo, gli anni perduti. Il film che oggi è lo spettacolo per eccellenza, ha come ogni spettacolo dal nascere della società umana, un senso vitale di decisione, di atto collettivo, meditato, determinante, in quanto pone lo spettatore e l'attore dinnanzi alle loro responsabilità, e lo porta a superare il bivio, in una strada diversa; ma questo suo potere è tanto forte quanto provvisorio. Se l'azione del teatro è rinchiusa nel breve incalzare di una sera, e di lì al più in una stagione che da lei prende sembianza, quella del film, sopra gli spazii, ma reggendosi altrettanto brevemente il suo proiettarsi; appunto perchè ha tanta forza di decisione. Dello spettacolo, sia cinematografico che teatrale, non resta vivo che il sedimento nella memoria, un alito di fumo. Come ogni di una battaglia o di una catastrofe, non si conserva che una stampa. Come di un amore che ci ha scosso e ha cambiato il corso di una vita, rimangono per disgusto solo le lettere. Come di una persona del cui sguardo sono stati in balìa gli uomini, o uno qualsiasi di essi, restano appena i versi (ma di Hitler neppure questo). Ciò che si lega veramente al cuore dell'uomo, quanto più è legato e stretto, tanto più scompare nell'ombra. I veri ottimi e i veri incontri d'amore, sono i più brevi. Un incrocio di sguardi rivela l'esistenza fino all'infinito. Il film si nasconde per un istante nel cuore come la vera immagine di un'epoca, e di una propria, personale vicenda.

L'agitazione e il ritmo delle comiche diviene frenetico: di fronte, l'amore si fa ancora più languido e stanco. Disfacimento e ossessione si fondono. Cala un sipario che ci seppellisce, e frena ogni anelito. Si riporta il corso della morte, che questa volta viene sbalzato sui petti e sulle insegne. Tragedia e commedia si chiudono in silenzio. Si rifà la calma e l'ombra sulla piazza, sotto ai portici, con l'aiuto della legittimità. Mi si cambia il nome ilatomi da mio padre, perchè può insospettire o irritare. Le sale cinematografiche continuano a moltiplicarsi. Cessa l'incertezza e il tremulio delle ombre sulla tela; ma esse tornano ad apparire, tornano a dileguare, come per un soffio. Queste di allora sono anche esse sepolte e inconsistenti, con angoscia, per leggerezza; e si accompagnano meccanicamente al canto in udi o Berta, ormai lontano.

VITO PANDOLFI

LA QUADRATURA DEL CIRCOLO

di Giuseppe Ungaretti

Una volta - diversi anni fa, e fu la prima (questa è la seconda) che scrissi di cinema - una volta dicevo, a proposito di Charlot, che la ricerca di ritmo mi sembrava il segno più sicuro dell'originalità d'un regista. Osservavo che nel cinema, il movimento era raggiunto per illusione, trattandosi di figure statiche spogliate più o meno rapidamente. La ricerca del ritmo consisteva nella scansione più o meno accentuata da figura a figura, nel raggruppamento di figure separate dal successivo raggruppamento da un intervallo più o meno breve; ma la fondamentale durata di cui andava tenuto conto, si svolgeva da figura a figura (da atteggiamento a atteggiamento, da gesto a gesto), come in poesia da piede a piede, o da sillaba a sillaba. Insomma per usare il linguaggio della tecnica poetica, in Charlot io vedevo sillabe, versi, strofe. Charlot aveva concepito e componeva un film come un poema, come un balletto; l'aveva così concepito e composto forse istintivamente, forse (ciò che avrebbe del resto denotato in lui il gusto innato per il balletto) perchè a Londra gli era, per vivere e pagarsi gli studi di medicina, piaciuto fare il pagliaccio di circo.

I primi film, quelli che mi divertivano da ragazzo, mostravano di solito uno che scappava, e gli altri che per acciuffarlo, gli correvano dietro sempre più numerosi. Charlot è partito da questa idea della cinematografia bambina, e fu essa, molto probabilmente, che l'indusse a abbandonare il circo per la nuova arte, senza troppi rimpianti.

Come sino a *Monsieur Verdoux*, Charlot sia andato progredendo, è un discorso lungo da non potersi fare su due piedi. Il sentimento tragico della vita e l'insofferenza verso qualsiasi società non costituita volta per volta a capriccio, non è cosa che sia nata in lui con *Monsieur Verdoux*, è cosa del suo temperamento, e s'era, naturalmente, manifestata subito. Ci può essere di nuovo, dopo i film muti, il tentativo d'evocazioni d'atmosfera, ma sono note stonate in Charlot che in tali cose, quando resta sulla sua misura, non va più in là dell'*Angelus* di Millet.

Il miracolo è che ha tratto profitto straordinario dalle stonature. Ha tratto, e proprio come per miracolo, profitto dalla parola, che in una pantomima è maledettamente spaesata.

Se quest'uomo, questo diavolo, non possedesse come possiede il dono del ritmo, avrebbe potuto rendere armonioso e accettabile, anzi ammirabile, un'opera tutta fatta di squilibri, d'inverosimiglianze, di stridori, com'è *Monsieur Verdoux*?

GIUSEPPE UNGARETTI

Cinema moralizzatore

Nel 1936, o 37 che fosse stato, giacchè non ho buona memoria dei miei scritti e mi sa uggioso l'andarli a ripescare in un, eppure, ordinato archivio delle mie carte io scrissi contro il Cinema un intiero o quasi intiero numero doppio del «SELVAGGIO». Allora, molti cinesti mi si sollevarono contro e, come allora si costumava, andarono a riferire, al Ministero della Cultura (o della Stampa che fosse stato), che io ero un disfattista. E cosicchè non mi fu più possibile continuare una campagna, o polemica, intorno alle più o meno moralità del Cinema. Credevo, anzi, che quel mio scritto si avesse da considerare perduto nella memoria dei miei buoni lettori. Viceversa, voi stessi, amici di «CRITICA CINEMATOGRAFICA», ne avete, di recente, ripubblicato un brano minore, quello della mia ilare poesiola dal titolo «Pellipellicola». Lasciatemi, dunque, riprendere l'interrotta argomentazione e le considerazioni intorno ad un'arte quale indubbiamente è il Cinema, di genere inferiore. Perchè io chiamo il Cinema arte inferiore? Perchè mentre a Verlaine per scrivere una poesia bastava un piccolo foglio di carta, (egli le scriveva su brandelli i più curiosi) a soggettisti, registi, attori, ecc., occorrono oggi, credo, una sessantina di milioni allo scopo di realizzare un qualsiasi soggetto. Dunque il Cinema dipende dai sessanta milioni. Dunque è un'arte soggetta e schiava! E' doppiamente schiava in quanto lo è del produttore e degli uditori. Chi sono gli uditori? Non siamo noi, poeti e artisti: un è il pubblico delle fantesche e dei sergenti maggiori. Noi, seppure andiamo al cinema, non rappresentiamo che un biglietto d'ingresso contro le migliaia e migliaia di biglietti di ingresso delle fantesche e dei sergenti maggiori. Naturalmente i produttori s'infischiano di noi poeti ed artisti, ma nessun produttore s'è mai infischiato - ne mai s'infischierà - del pubblico delle fantesche e dei sergenti maggiori. E questo è tutto: il cinematografo dipenderà sempre dal pubblico. E siccome il pubblico vuole essere, come dice Orazio, costantemente canzonato e cioè blaggiato, così non si potrà mai dare vita ad una pellicola che non sia conforme all'odioso necessità d'entrare nelle grazie del pubblico cafone. Guardate, del resto, quello che è sempre accaduto anche in letteratura. Baudelaire, morto povero e, per giunta, diffamato! Al suo funebre accompagno non si recarono più di quattro persone. Guardate, del resto, quello che accade nel campo dei pittori. Stavo leggendo, ieri a notte, che morto Van Gogh il curato d'Anvers (tale abbè Tessier) non volle prestare il pubblico catafalco per trasportare il «suicida» dall'ospedale all'ultima dimora.

Ma più tardi, Conard, editore, venderà a lire duemila il volume i quattordici tomi delle *Oeuvres complètes* di Baudelaire. In quanto a Van Gogh non credo che oggi sia possibile acquistare un suo quadro pagandolo meno di un paio di milioni. Alla Quadriennale ultima un quadro di Modigliani figurava assicurato per otto milioni; mentre, vivo, «Modi» non ebbe mai danaro sufficiente per prendere in affitto uno studio decoroso.

L'ingratitudine del mondo volgare è, dunque, contro gli artisti e contro i poeti, spinta al massimo grado. Perchè? Perchè esseri creati da Dio nell'intenzione, divina, di servire da missionari, da illuminatori, da guide spirituali, il mondo li accetta dopo morti; ossia quando la loro missione non è più paragonabile a quella che avrebbe potuto essere da vivi e che era nell'intenzione di Dio: guide o, come dice Baudelaire istesso, «fari» dopo la notte dell'umanità. Sono dei secoli e secoli che noi, poeti, sogniamo l'avvento del crepuscolo umano ad invece di andare verso l'aurora retrocediamo con e senza nostra colpa, al peggio. Dice il Leopardi, nello *Zibaldone* che l'umanità regredisce di secolo in secolo.

Ed infatti da antiche guerre combattute cavallerescamente al modo di ludi siamo andati a terminare in guerre dalle quali esula ogni senso di cavalleria, in oscure guerre ed indici, tremendi, della calcolata cattiveria e della belluinità umana. Ecco intanto, perchè sono nate, ed hanno preso sviluppo, o finora delle arti «del sacrificio spirituale» arti, come il Cinema, in cui nè impresari, nè registi, (tutti amanti della bella vita e del far quattrini), nè attori nè attrici (idem) intendono minimamente il significato di «sacrificio spirituale». Anzi, se suggerissi ad un'attrice, di sacrificarsi spiritualmente e di farsi vestale o monaca, costei, mi guarderebbe di sottecchi e, probabilmente, se non avesse timore delle mie risposte, me ne direbbe di tutti i colori. Sta bene, è così. Quello che più sopra ho affermato non è da mettersi in dubbio. Avete un bel dire, o registi, o attori, ecc.; voi intendete il Cinema come un'arte che abbandonereste immediatamente se essa vi costringesse a sacrifici baudelariani. Invece la società degli uomini non ha, al punto dove attualmente è giunta, che necessità di morale. Una delle due: o si va verso la morale, o si continua ad indietreggiare. O si va contro le masse o si porta acqua con le orecchie alle masse. Chi porta acqua con le orecchie alle masse non giova alle masse! Chi rammenta, alle masse, i loro doveri e la ragione per cui ogni creatura può trovare una perla amorosa consolazione nel fatto di esistere, apparentemente va contro le masse, realmente e sostanzialmente non va contro le masse, perchè tende ad educarle. Tende a convertire la belva in creatura. E' naturale che le belve non si lascino facilmente convertire. Diceva bene Kant: «inutile è illudersi che l'uomo sia buono. L'uomo è, anzi, pessimo. Non c'è che da educarlo. Non c'è che da impedirgli d'essere pessimo, sia mediante le prudenti leggi, sia combattendo le molteplici ipocrisie, (comprese quelle della pratica, ipocrita, applicazione di leggi apparentemente, o, nominalmente buone). Non si nega che esistano leggi umane teoricamente buone; ma le leggi le manipolano gli uomini e perciò vengono troppo spesso frustate nelle loro buone ed ottime intenzioni. Da cui è sopraggiunto, intanto, in ogni creatura umana, un senso di diffidenza contro le leggi e contro i governi. Dalla diffidenza è sorto il dubbio anche intorno alla bontà teorica delle leggi; ed ogni spirito è

assillato dal dubbio morale. Non si sa se seguire la morale (e, perciò, buscarne) o se seguire la bestialità umana (e perciò salire in auge). Forse (io non mi ci sono mai provato) non è molto difficile arrampicarsi. Basta, forse, fare mercimonio dell'istesso spirito sovrano, ossia detto spirito d'amore. *Dupe du polgnire* è ogni spirito altamente innamoralo. E lo sforzo (che non mi sarei mai sognato di dover compiere vivendo) per adattarmi a subirne il meno possibile dall'insieme dei miei simili, è quello d'ottundere la mia intelligenza col è quello di spegnere i moti affettuosi del mio cuore. Lo spirito bestiale ha preso, dopo la Rivoluzione francese, il timone nelle sue mani e noi, intelligenti, dobbiamo, come i meno intelligenti, subire di muoverci, di esistere, non in conformità dei nostri anelili, ma come il mondo supino vuole. E neppure è da dire « vuole » giacchè è tutto un subire; e, cioè, anche le masse subiscono il caotico e disorientato spasimare dell'inferna mmanità Tutti soffriamo perchè tutti siamo trascinati al essere ciò che una volremmo e che, eppure, subiamo in quanto siamo come ciechi che non credimmo più in nulla e soltanto nell'immediata soddisfazione dei desideri bestiali. Quei desiderii, cioè, che più si cerca di spegnere e più essi ricavano furii in cento teste dell'Idra di Lerno.

Se il mondo si fermasse un po', se si pensse a ragionare come non fa più da qualche secolo a questa parte, se capisse che si passa da un eccesso distruttivo all'altro eccesso ricostruttivo e da guerre spasimanti a paci affamate, se capisse che è inutile ricostruire per distruggere, se intuisse che si potrebbe lavorare meno ore ogni giorno e dedicare le rimanenti ore alla serena contemplazione dei beni di Dio, se non si concorresse anche noi a peggiorare la sorte comune mortale, allora daccapo apparirebbe evidente il beneficio di una morale e la necessità ed anzi, la bellezza, di un'arte morale. Ed è certo che, da ormai un secolo, anche i poeti ed anche gli artisti, perduta la loro autonomia spirituale, e dismessa la loro fierezza, sono diventati i maestri dell'immonde finzionale il Conte di Lautréamont. Scrisse, nei *Canti di Maldoror* che c'è poesia, arte, gusto, piacere, nel scrivere una lambina innocente. Prenderla, morsicchiarla, pungerle ferile, farla sanguinare, gemere, implorare: e, se intanto · nasoglia Lautréamont · sopraggiunge il poliziotto, allora ci faceia finta d'essere accorsi contro il bruto che è scappato. Senonchè, innanzi di morire (o, come sembra, di suicidarsi), il giovane poeta scrisse una ammenda vistuso sotto il titolo di *Prefazione*, in cui, rinnegando completamente le sue mostruosità, intrise di bell'arte, afferma che occorre rimpiazzare il dubbio con la fede e all'incertezza sostituire la certezza, alla passione per l'orrendo, l'amore per la bontà. Non fu creduto, però, dai suoi epigoni.

In quanto a Rimbaud, è peggio ancora. Rimbaud scrisse che « la morale è una debolezza di cervello ». E cosicchè chi prima rubava dieci, per non passare quale debole di cervello, rubò venti o ventimila: più che potette. Chi, prima, uccideva per via, per vendetta, o per ottusità, o debolezza dei freni inibitori, poi, udito Rimbaud (giacchè i poeti s'eran fatti, con Rimbaud, portavoce della perversione umana) dopo, uccise per lo-

gliere, al morto, il puio di scarpe nuove. Sorti fuori Flaubert con la semiapologia di Madame Bovary; e cinecma isterica e rinfumane credette poter assurgere al eroismo da romanzo e che, in fondo, fosse bello, dopo aver messo ad un Bovary marito parecchie fila di corna, bere un po' d'arsenico. Se poi guardiamo al Cinema in vi giuro che dal tempo che il Cinema è nato ancora non è stato girato un solo film completamente morale. Vi prego di non sgranare gli occhi, nè il grattarvi tra i capelli. Non capricciate! E' così! Potrei esemplificare, trasformando questo rapido articolo in un enorme volume di citazioni, di critiche, ai principali films che ebbero apparenza (ma non sostanza) morale.

Non vi può essere mai stato un film morale per il semplice fatto che, se vi fosse stato, l'uditorio delle faotesche e dei sergenti maggiori avrebbero disertate le sale. Che vi siano stati, invece, dei films semimorali, o, peggio, finti morali, può darsi. Può darsi che attraverso una serie di scene della più alta immoralità si sia giunti a rotta di collo, in taluni films clamorosi, ad una conclusione (altoborghese) morale: giacchè il basso pubblico è ipocrita per eccellenza e domanda la soluzione morale d'un dramma o d'un soggetto: che, intanto, non la mostrato, sulla scena, se non delitti, immondi, uccisioni, stupri, stragi, bagasce, ladri, briganti ed assassini. E vi sono soggettisti, e registi, che pensano che, senza tali ingredienti, il film non vada. Io, invece, vorrei mostrarvi, al cinema, il film, l'esistenza di un uomo al quale non accada alcuna esorbitante disavventura. Nè uccise, nè assistette allo svolgersi di delitti e di stragi. Visse in pace del suo lavoro e dell'affetto di sua moglie. Odo un altro coro, composto di mille su mille registi, darmi dell'imbecille. Ma è qui, miei cari, che vi voglio! Tutti son buoni (e non ci vuol molto) ad interessare le donne di servizio ed i sergenti maggiori con films del genere di *Giovanni Episcopo*. Badate bene, io sono un ammiratore del mio amico Lattuada. Lo considero, anzi, quale mio discepolo. Lo conosco da quando egli non ancora pensava darsi al cinema. Allora egli era un entusiasta del mio libro « Passeggiata con la ragazza » (o serie di racconti senza una goccia di sangue, e senza neppure una caduta per le scale o una scivolata sopra una buccia di cocomero) E' un libro che vien detto « di prosa » ma, invece, è tutto poesia. Se un regista fosse capace d'incatenare un uditorio sopra un film il cui soggetto fosse, nè più nè meno, che il seguente: un passaggio di colombi viaggiatori sopra la collina, vostra sì che sarebbe da considerare il dio dei registi. Ma, invece, anche Lattuada, nonostante la sua intelligenza di livello assolutamente superiore a quella anche di ottimi e celebri registi, ha, fino ad oggi, fatto ricorso a soggetti truci, neri, truculenti, impastati di sadica isterica, (come *Il bandito*) dell'uomo che uccide ed è eroe, o come, in *Giovanni Episcopo*, del cornuto volontario che fa bella figura uccidendo l'avventuriero corneificatore. E, nel Cinema, non si fa che passare da un paio di corna all'altro, dall'un delitto minimamente descritto, a guisa di lezione per gli imberbi, ed anche pei barbuti, al no ultimo validamente registrato. I mariti (sullo schermo) sono tutti stupidi. Han sempre torto o quasi torto. Le mogli? Quanto più Bovary sono e meglio è. Tale Cinema è troppo facile. Ed infatti i films di Lattuada valorosamente resistono (per esclusivo suo merito di regista) ai miei morbi: in quanto Lattuada è un grande artista sprecato, o quasi, in Italia; dove registi cinciari ottengono più facili palme. Ma, caro Lattuada, la fantasca ed il sergente maggiore se ne infischiano dei tuoi quadri, disegni, acquerelli, ossia della tua regia e scenografatura da grande artista! Le tue finezze le potremo capire in dieci, mentre le sale dei cinema raccolgono migliaia di persone più attente all'azione del dramma che al modo della rappresentazione.

Quando io diedi, al De Sica, il mio libro « Ladri di biciclette » fiduciosamente glielo diedi nella speranza che Zavattini non me lo cucinasse in salmi e, a parer mio, lo rovinasse completamente. Io intendevo che venisse valorizzata sulle scene del cinema una semplice onesta avventura sopra un fatto accettabile a chiunque quale quello del furto patito d'una bicicletta. Il bello avrebbe dovuto consistere nel dimostrare che non sempre i ladri riescono a farla al galantuomo, e che, insomma, anche i galantuomini possiedono naso fino e coraggio fisico quanto è necessario per inoltrarsi nel lugubre mercatresco della romana Via del Policlinico. Difficile, terribilmente difficile, era valorizzare un'azione che io, nel mio libro, avevo descritta traendola dal vivo vero mentre di giorno andavo in traccia dei ladri e della bicicletta, e, di notte, scrivevo quello che mi era accaduto di giorno andando in traccia. Non bastano le tinte, ma moralizzare le azioni comuni. Fare non come troppo spesso fa il Cinema nocerino che mostra, sotto aureole eroiche, assassini e bari, ladri e mezzani; ma, semmai sia necessario ingrediente l'umana delinquenza, nè mostrarla, o soggettisti, o registri, o sceneggiatori quant'è grande e triste infelicità a chi ne porta il fatal peso sopra le spalle! Certo è che un film morale è più difficile d'un film che si richiami ai bassi istinti delle folle. Finchè, voi mostrate donne ignude sia le, miei cari, nè più nè meno che a livello del teatro delle Folies e siete, presso a poco, tutti dei mezzani. Ma il difficile è fare in modo che l'uditorio sorta dalle sale del cinema non con il desiderio inturbidito, sebbene con il cuore rasserenato: come dopo che si sia letta e capita una grande poesia. Il Cinema difficilmente riuscirà a mettere in scena sollecitazioni spirituali come quelle

rintenute nel canto dell'« Infinito » leopardiano o come quelle della poesia di Verlaine dal titolo « Projets en l'air » (Oevres posthumes, pag. 117 - Vanier ed. 1903). Voi non sapete fare che del Cinema movimentato, esteriore, a forti tinte e volgare. Si potrebbe fare anche il resto: che non è il resto e che, anzi, è il più che si dovrebbe fare. Ma è certo che il cinematografo è eccessivamente schiavo dei mezzi da cui dipende per le sue attuazioni. E' un circolo vizioso; il successo non può che arridere ai peggiori soggetti trattati nel modo il più comune. Ecco perchè io, personalmente, sono pentito d'aver ceduto al De Sica e allo Zavattini la riduzione del mio libro alle scene del cinema. Io avrei dovuto imporre loro la precisa esecuzione (soggetto, regia e sceneggiatura) tali quali appaiono nel mio libro. Soltanto un regista d'immenso valore sarebbe stato capace di tradurre fedelmente il mio libro. E' certo che il cinema immorale costituisce un'arma, l'ultimo coltello nel seno della povera umanità! Le creature umane vanno al cinema come ad una scuola di delinquenza. E purtroppo, tale scuola produce dei danni immensi. Voi non fate che ostentare il trionfo del vizio e delle altre pessime, negative qualità umane. Ma, eppure, noi poeti, noi artisti, ci stiamo riducendo alla morale. Noi, o alcuni di noi, abbiamo capito che da un secolo a questa parte non si fa che convulsamente delirare. Convulsamente attaccarci ad un paradosso, staccarci dal primo per andare incontro ad un secondo. Se un regista portasse al cinema la vita di un camaldolo o d'un altro frate eremita, se, attraverso le scene del cinema si riuscisse ad intendere il valore della separazione da un mondo inaccettabilmente volgare già sarebbe qualche cosa. Sconosciuti eroi, sconosciuti eroismi morali hanno luogo in mezzo al torbidume dell'esistenza collettiva. Ma, giornali e cinema non parlano che di delitti; e, quindi, il non delitto, il sacrificio, il meglio, sono azioni e persone che rimangono sconosciuti alle ribalte. Voi andate lungo un marciapiede ed osservate, in novecentonovantanove casi, soltanto quello che seduce i vostri sensi carnali; non osservate più quello che vi sembra il meno. Sfuggite a lunghe narrazioni e dimostrazioni di dolore; dite: « ciò ci annoia ». Lo so! Ma non vi recherebbe noia se il vostro animo fosse più alto e meglio educato. Liberate, dunque, il Cinema - se si può - dalle esigenze di bottega o di cassetta. Create delle grandi associazioni che offrano spettacoli gratuiti. Fate la prova d'un Cinema morale. Chi vi ha parlato è tutt'altro che un santo. E' tutt'altro che un feticista del pregiudizio morale! E' semplicemente un poeta che conosce i molti amori e che sa che non giova rappresentare se non ciò che costituisce il migliore amore. Diceva bene Lautréamont: « Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles mêmes: la conclusion morale est absente. Décrire les passions n'est rien; il suffit de mettre un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère. Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité! Corneille est autre chose ». Oppure diceva il Lautréamont della « *Prefazione* »: « les douleurs invraisemblable que ce siécle s'est créées à lui-même, dans leur vouln monotone et dégontant, l'ont rendu poitrinaire ».

LUIGI BARTOLINI

Dis. di Franco Gentilini

SETTEMBRE 1948

I critici del Cine han sentenziato
che bisogno di cure ha il "gran malato,,.

PER UN SOGGETTO
di SALVATOR DALI

PREMESSA

Il pittore surrealista spagnolo Salvator Dali, durante la sua attività cinematografica, ha collaborato, con il regista Luis Bunuel, alla stesura dello scenario dei films: *Le Chien Andalu* (1929) e *L'Age d'Or* (1931), film che, con *L'Etoile le Mer* di Man Ray e *Entr'acte* di Clair, costituiscono gli esempi più significativi di opere cinematografiche surrealiste nel periodo di tempo che intercorre, all'incirca, fra gli inizi del secolo con i film di Mèlles e Cohl e gli ultimi esperimenti di Cocteau (1933).

Oltre la collaborazione con Bunuel, Salvator Dali ha steso nel 1932 uno scenario originale per un film che, a quanto ci risulta, non venne mai realizzato. L'esame che vogliamo fare di questo scenario verte esclusivamente sul soggetto in se stesso e sulle sue eventuali possibilità di sviluppo in immagini, indipendentemente da ogni critica al «motivo surrealista», critica già fatta a più riprese da molti competenti ed incompetenti, senza però mai entrare, nella sua essenza, il movimento come diretto e autentico influenzatore della cosa cinematografica.

Noi ci tuffiamo temporaneamente nella atmosfera surrealista ed esaminiamo il soggetto: verranno fuori naturalmente alcune considerazioni anche di indole generale ed esteriore, oltrechè specifica ed interiore, e noi ce ne avvarremo per convalidare le nostre deduzioni. Il cinematografo ha sempre bisogno di ripensamenti e di ringiovanimenti, onde permettere una maggiore comprensione e valutazione di ogni elemento.

Lo scenario originale di Salvator Dali venne pubblicato nel 1932 da *Cahiers Libres* col titolo *Babau*. Noi ne riportiamo la stesura sommaria pubblicata da *La Stampa* il 14 marzo 1933. La lettura preventiva del soggetto, oltre essere di forte e razionale esigenza alla comprensione delle idee che in seguito esporremo, serve magnificamente per introdurci nell'atmosfera surrealista alla quale, sopra, abbiamo accennato.

IL SOGGETTO

L'Azione inizia nel corridoi di un grande albergo. Un «groom» picchia con insistenza alla porta di una camera. Finalmente la testa di una donna appare di tra la porta socchiusa e il «groom» spiega che ha una lettera da consegnare al signor Babau. Una gallina decapitata esce dalla camera, cade morta in una pozza del suo sangue. Babau compare in scena (è un giovanotto molto elegante) legge la lettera che contiene queste parole: «Da tre giorni sono al castello del Portogallo, non ne posso più. Soccorrimi. La tua mamma Matilde Shanez».

Babau esce dall'albergo. Mentre attraversa il vestibolo un pianoforte precipita dal terzo piano. L'obiettivo segue l'eroe che procede per una strada allagata discutendo tranquillamente con un amico, mentre l'acqua arriva alle loro ginocchia. Il viaggio di Babau si svolge poi in «metro», dove un tale gli chiede l'elemosina con due uova sul palmo della mano. Altre due uova si trovano sulle scarpe di un individuo che siede di fronte a Babau. Le uova scivolano a terra. La scena (precisa Dali) deve durare esattamente tre minuti.

Ed ecco ora Babau che sale in taxi e giunge in una città dove si trova il castello del Portogallo. Le strade sono deserte ed egualmente deserto un caffè nel quale entra Babau. Seguendo una strada interamente coperta di rose, Babau arriva in un teatro anch'esso deserto, dove un violinista sta immobile sul palcoscenico in un atteggiamento appassionato, reggendo in equilibrio sulla testa un armadio pieno di biancheria.

Babau esce dalla città e riesce a penetrare nel parco del Portogallo, dove vede un cipresso disteso sopra un letto di quindici metri. Finalmente Matilde bellissima si precipita fra le sue braccia. Matilde e Babau entrano nel castello e si dirigono verso una camera la cui porta è ricoperta da una grande tenda. Matilde, in attitudine estremamente tragica, vuole impedire l'ingresso nella camera a Babau, che scostandola bruscamente riesce ad entrare. Egli scorge sopra un letto qualche cosa «d'infinitamente più grande di un cadavere» coperto da un lenzuolo che vorrebbe sollevare. Matilde, ridendo con birichineria, gli dice: «Non farlo, è qui da due giorni!» Babau, persuaso dal tono scherzoso di Matilde, cede sorridendo amabilmente, e se ne vanno su di una automobile guidata da Babau. Dopo aver attraversata una enorme piazza, deserta, scorgono un autobus «cinque volte più grande del vero», pieno di acqua, sulla quale galleggia una barchetta con tre piccoli giapponesi. D'un tratto Matilde si lancia addosso a Babau e gli pianta i denti nella nuca. Babau lascia andare il volante e la vettura va a sfracellarsi contro un albero. Matilde, proiettata lontano, giace inerte. Babau è cieco. Egli cerca la donna a tentoni, la chiama senza ottenere risposta, una scarpa, un pneumatico, un cuscino gli danno l'illusione di avere tra le braccia il corpo di Matilde che egli accarezza tremando. Un anno dopo il cieco Babau diventa pittore e vive tranquillo e sereno in una casa di bravi pescatori in Bretagna, alternando le cure della sua tavolozza alla caccia, al tennis e alla pesca.

L'AZIONE COME MOTIVO PREDOMINANTE.

A prima lettura, pur tra l'enorme congerie di fatti sezionati e sottoposti ad un trattamento completamente estraneo alla loro natura, non possiamo trattenerci dal rilevare un'affannosa ricerca, da parte dell'autore, di un motivo predominante: l'azione, azione intesa soprattutto come movimento. Il senso orizzontale dei fatti non è suggerito, ma decisamente dichiarato. Se ciò può costituire materia di sconfessamento in nome di un surrealismo integrale, sotto l'aspetto cinematografico, inteso nel normale significato, non è possibile non rilevare la conquista di una certa chiarezza seppure indifesa ed elementare. In sintesi, Babau ha un comportamento del tutto «logico» come azione, pur agendo tra elementi di natura semplicemente evocata per non dire astratta. Il compromesso è felice e riesce ad alleviare, senza del tutto annullare, quella rigorosa non necessità della logica associazione di concetti, propria di ogni soggetto surrealista.

Questo compromesso è per il cinematografo di assoluta importanza. La disarticolazione di ogni parte costruttiva cede di fronte all'azione e crea qualche cosa di nuovo e profondamente sentito. Se noi poniamo mente per esempio al soggetto di *Le Chien Andalu*, rileviamo in esso immancabilmente l'assenza dell'azione. I fatti sono statici, e pertanto, anche la giustificazione dell'assurdità del controllo diventa un ostacolo malsicuro di fronte all'assoluta necessarietà del senso orizzontale, proprio del cinematografo. L'errore base del cattivo cinematografo permane anche nel cinema surrealista, con tutte le aggravanti della mancata libertà da ogni preconcetto anche errato.

Quindi l'esegesi cinematografica non può che approvare incondizionatamente questa ricerca dell'azione, vedendo in essa, oltre che il ribadimento di un concetto base in materia di cinema, anche una notevole conquista del surrealismo, quale elemento scatenato, nella sua costante tendenza verso la completa evocazione dell'esistenza, scevra da ogni legame di qualsiasi indole e non costretta a soffermarsi un attimo su considerazioni di qualsiasi natura.

LA PREVISIONE DEL MONTAGGIO.

L'esempio famoso, riportato da Pudovchin, sulla possibilità del montaggio di capovolgere il significato di qualsiasi concetto, mediante la variazione dell'ordine di successione delle immagini, trova nel soggetto surrealista la sua migliore e concreta casistica. La scoperta incontrollata che gioca nell'interno del soggetto surrealista trasformato in immagini, acquista un sovrapposto valore, rispetto alla libertà di violazione di qualsivoglia limite logico, di pertinenza del soggetto nella sua esplicazione esteriore.

Babau, la cui apparizione è preannunciata dalla gallina nella pozza di sangue, notazione evidentemente «espressionistica» del suo destino di sangue (esplicazione esterio-

re), acquista la voluta aureola surrealista proseguendosi impeccabilmente vestito, dopo la «risione» sanguinolenta della gallina fuggente con la testa mozzata (gioco interno del soggetto). La scoperta delle magiche possibilità del montaggio è rifatta dai surrealisti su un piano diverso da quello dell'estetica del film, ma l'urgenza e l'indispensabilità dell'applicazione è sentita con pari intensità su entrambi i piani specialmente per quanto concerne il riconoscimento dei diversi valori in dipendenza del vitale accostamento delle immagini.

FATTI REALI E FATTI SURREALI.

A causa della dispersione con cui i surrealisti cercano di liberarsi da ogni frontiera filosofica e da ogni limite logica, è certo un sacrilegio prendere uno dei loro soggetti, smembrarlo e ridurlo agli elementi singoli costitutivi. Ma poichè il nostro assunto non è di rivolgere una critica al surrealismo, bensì di esaminare un soggetto surrealista sulla scorta della estetica cinematografica, commettiamo con tranquillità di coscienza il sacrilegio certi che, anche così operando, non inficeremo minimamente la perfezione del disegno del soggetto con una lettura interessata.

Quando Babau cammina per una strada allagata mentre l'acqua gli arriva alle ginocchia, il fatto, considerato a sè, rivesta un carattere perfettamente reale, essendo sempre possibile immaginare un uomo con l'acqua alle ginocchia, anche se non discute tranquillamente con un amico. Quando invece, con l'occhio di Babau, scorgiamo in un teatro un violinista che sorreggo in equilibrio sulla testa un armadio pieno di biancheria, è evidente che siamo di fronte ad un fatto «surrealista», che non ha più nessun contatto con la realtà.

Con facilità troviamo nel soggetto diversi fatti delle due nature accostati mediante un ordine preciso e che nello stesso tempo sfugge ad ogni inquadramento. Questa unione insindacabile è quella che crea la voluta fusione dei diversi elementi in un tutto unico avente inizio e fine con un'armonia caratteristica.

La trasposizione in immagini di questi fatti è quasi sempre ottenuta dall'applicazione di qualche trucco cinematografico, spinto alle estreme conseguenze. Il concetto di fatto surrealista, nella concretizzazione in immagini, diventa sinonimo, immancabilmente di trucco cinematografico, al punto che il trucco, oltre una risorsa, diventa un mezzo esclusivo nel campo del film surrealista. Volendo elaborare un concetto di carattere generalizzante, si potrebbe pensare ad una teoria del trucco cinematografico nei riflessi del film surrealista. Ma lo sviluppo di questo concetto ci porterebbe lontani da quanto ci siamo proposti di dire. Abbiamo accennato alla armonia che lega tra di loro i vari fatti ed abbiamo aggiunto che è insindacabile. Ma proseguendo nella nostra opera sacrilega, potremmo per esempio scoprire che la unione dei diversi fatti è ottenuta sulla base di «cose» o identiche nella loro forma esteriore o corrispondenti nella loro apparenza. Troviamo due uova nel palmo della mano al passeggero che sulla «metro» chiede l'elemosina a Babau, mentre nelle due uova sono sulla pancia delle scarpe di un altro passeggero. Come in alcuni quadri di «Le Chien Andalu» le formiche sulla mano diventano, prima, peli sotto l'ascella di una bagnante, poi le spine mobili di un riccio di mare. Non possiamo approfondire il significato di questi «attacchi» senza esagerare nella libertà che ci siamo presa, ma per noi basta avere accertato l'esistenza di tali «attacchi». La natura e la frequenza di questi «attacchi» non fa altro che accrescere la possibilità di distinzione tra i fatti reali e i fatti surreali.

ATMOSFERA E FINALE

Un'atmosfera non perfettamente definita grava sui film surrealisti ed è del tutto prevedibile anche nel soggetto di Salvator Dali. La nostra impossibilità ad essere perfetti surrealisti, ci impedisce di vedere con occhio liberato come vorremmo vedere. E' certo che Babau, anche come personaggio surrealista, non raggiunge una perfetta catarsi e vagola, nomo reale, in un'atmosfera sì surrealista, ma inerta. E' una specie di maledizione che grava sull'atmosfera dei film surrealisti e forse questo è un risultato, dato che non possiamo dire voluto, almeno automatico.

Il finale del film è improvvisamente tragico e scivola nel melodrammatico, ma anche come tale non sussiste con forza propria, bensì con il riverbero di tutto quanto è accaduto dall'inizio della vicenda. La disarticolazione dei vari concetti si ricompone, ma lascia dei vuoti irreali come l'ultima eco di uno scoppio avvenuto da secoli. C'è un rapporto, almeno formale, tra l'acqua contenuta nell'autobus e Babau che pesca? La risposta è già insita nella natura stessa dei termini della domanda. La suggestione onirica, come un suggerimento costante, permane insistente, quale nebbia che rende uniformi ed esteticamente omogenee tutte le apparenze anche contrastanti.

CONCLUSIONE

Nonostante il polemico atteggiamento dei surrealisti, è giocoforza rilevare nel soggetto di Salvator Dali la ricerca di una costruttività di concetto, pur, s'intende, attraverso le evocate assurdità formali.

La labilità e provvisorietà di ogni concetto, in diretta dipendenza dell'intrinseca natura del valore delle immagini violentate dal montaggio, non impedisce, anche di fronte ad una scarsa evidenza, di scoprire un filo tenue di tradizione. Certo non si tratta di tradizione in senso omogeneo, ma tradizione forse ibrida, forse plurilaterale.

In effetti, i surrealisti passati al cinema provengono in genere dalle varie arti ed in modo particolare dalla pittura e con il loro operato hanno contribuito non poco ad avvicinare il cinema stesso alla tradizione delle arti. Se questo concetto spiega storicamente quanto l'ossatura del soggetto in esame esprime, esteticamente, come abbiamo in principio detto, infligge un grave colpo alla urgenza surrealista di evocazioni fuori di qualsivoglia controllo.

«*Babau*», forse ultimo soggetto cinematografico surrealista, ha sì tutti i requisiti della perfetta creazione surrealista, ma offre troppa possibilità alla scoperta di un sistema ideologico.

OSVALDO CAMPASSI

PAGINE AUTOBIOGRAFICHE
DI JORIS IVENS

II

Quando, nel 1928, tornai in Olanda fui nominato direttore della Filiale di Amsterdam e capo del reparto tecnico della ditta fotografica «Capi», di proprietà paterna. Per un certo tempo queste occupazioni mi assorbirono totalmente, ma quando mi abituai al genere di lavoro che mi era stato affidato sentii crescere in me l'insoddisfazione per una sola attività. Oltre il lavoro propriamente tecnico, avrei dovuto fare pratica di affari e stringere relazioni commerciali di vario genere per la diffusione dei nostri prodotti, in modo da assicurarmi l'avvenire. Invece trascorrevo le mie serate, le mie notti e ria via tutto il tempo disponibile nei circoli intellettuali e artistici giovanili di Amsterdam, allora singolarmente vivaci.

Passeggiavo la notte con Henny Marsmann, il nostro maggiore poeta, mi intrattenevo con lui e loro nei tipici caffè con le pareti di legno. Mi sorprendeva il fatto che tutte nostre discussioni vertessero intorno ad un'arte per la quale nessuno di quegli artisti lavorava. Parlavamo dell'arte del cinema come di una cosa quasi sacra. Sacra forse perchè era misteriosa.

Sembrava che i film già li influenzassero tutti nel loro lavoro, ma nessuno di essi aveva speranze di poter lavorare per questa nuova arte. Mi invidiavano le conoscenze di tecnica fotografica e mi facevano continue domande sull'argomento. L'attrazione ed il mistero del cinema davano, dinanzi ai loro occhi, una nuova e particolare luce agli elementi estetici di quei film ai quali io non avevo mai guardato come ad un'arte particolare. E di tutte le discussioni mi aprirono la mente sulle finalità del cinema, di cui avevo assimilato e dominato la tecnica senza mai rendermi conto che mi trovavo di fronte ad una possibile forma d'arte.

Cominciammo a vedere insieme i film. Ci accalcavamo nelle discussioni critiche che non erano molto bene accette al resto del pubblico. Eravamo molto severi verso i film commerciali e ci appassionavamo per ogni insolito esperimento, sia pure modesto e ingenuo, e addirittura per ogni effetto meno consueto che riuscivamo a scoprire nei film commerciali.

Quelli di noi che avevano modo di andare a Parigi, tornavano con entusiasmanti resoconti sui film di avanguardia, girati da

registi indipendenti nei grandi teatri di posa, come pure sui film prodotti da gruppi di persone. V'erano a Parigi dei cinema che proiettavano soltanto quei film di cui noi sentivamo parlare e che sognavamo di vedere. Altre notizie ci informarono sulla recentissima scuola cinematografica russa, che produceva film di potenza eccezionale.

Il primo film russo che giunse ad Amsterdam fu *La madre* di Pudovchin, che la censura olandese non permise di proiettare in pubblico. Questo film colpì la mente del nostro gruppo di giovani artisti e intellettuali nei due punti più delicati: diritto alla libertà di espressione ed il desiderio di vedere film che avessero reale valore di espe-

rimento. Così una sera ci riunimmo nel club artistico De Kring e ci facemmo promotori di una iniziativa che la stampa progressista olandese paragonò al « Jeu de Paumes » della rivoluzione francese.

Portai dal mio negozio un proiettore americano di piccole dimensioni e quella notte proiettai il film di Pudovchin quattro volte consecutivamente. La polizia tentò di impedircelo, ed il sindaco, che era a pranzo dalla Regina a Palazzo Reale, ricevette l'ordine di far cessare lo spettacolo. Ma noi rispondemmo che « si trattava di una visione privata per gli artisti, che non avrebbe minacciato in alcun modo la sicurezza dello Stato ».

* * *

Le nuove possibilità espressive rivelate da Pudovchin nella *Madre* ci entusiasmarono enormemente. Ed il primo risultato della proiezione fu l'idea di costituire una organizzazione che ci permettesse di visionare altri film del genere. Dietro l'organizzazione della « Associazione cinematografica » stava soprattutto il desiderio di vedere i film per conto nostro, ad essere sinceri. Nessuna forte esigenza sociale ci stimolava a presentare quei film ad un pubblico più vasto. Fu soltanto più tardi, quando l'iniziativa ebbe successo, che noi improvvisamente ci rendemmo che quella necessità era più grande di quel che avessimo immaginato, per cui adottammo una linea di condotta più « sociale » nei riguardi dell'organizzazione. Tuttavia, essa rimase sempre una organizzazione apolitica, i cui scopi principali erano quelli estetici.

Dagli argomenti da noi discussi nei caffè e nei bar, dagli studi sullo stile e le forme d'arte uscì il nostro primo manifesto, redatto nel settembre del 1927:

Die Nibelungen, The Big Parade, Potiomkin, La madre, l'artiste.

Il film è alla svolta decisiva.

Una volta su cento vediamo un film: le altre volte vediamo delle pellicole.

Il gregge, i clichès commerciali, l'America.

A questo punto i film e le pellicole sono naturali avversari.

Noi crediamo nel cinema puro ed autonomo, nel film come arte. L'avvenire sarà infecondo se non ci occuperemo noi stessi direttamente della questione.

E' ciò che vogliamo fare.

Vogliamo esaminare gli esperimenti che ci giungono dagli studi dell'avanguardia francese, tedesca e russa. Vogliamo creare la critica cinematografica, che è in se stessa originale, costruttiva e indipendente. Perciò fondiamo la

Associazione cinematografica di Amsterdam

allo scopo di proiettare ad un pubblico ristretto quei film che non si vedono nei cinema normali o che si scoprono solo per caso.

Abbiamo un vantaggio dalla nostra parte: i buoni film non sono costosi, per la semplice ragione che il grande pubblico non li richiede. I buoni film giacciono inutilmente nei sotterranei di Parigi e di Berlino. Noi li acquisteremo.

Durante la stagione 1927-28 presenteremo ad Amsterdam 12 spettacoli al sabato pomeriggio ed ogni sabato proietteremo, per la prima volta in Olanda, un film a soggetto di lunghezza normale che interesserà tutti coloro che portano vero interesse al cinema. Seguendo l'esempio dello « Studio des Ursulines » di Parigi, riesumeremo i vecchi film che sono disgraziatamente scomparsi: i film di Asta Nielsen, Charlie Chaplin, ecc.

Questi film saranno proiettati in una sala per essere più tardi selezionati, oppure, se ciò non sarà possibile, in un piccolo cinema cittadino, per l'uso del quale abbiamo già preso accordi. Eminenti consiglieri tecnici soccorreranno nella compilazione dei programmi.

Se siete d'accordo con noi nell'aver fiducia nel cinema di domani, e se vi stanno i soliti programmi, riempiete l'unico modulo. Vi chiediamo di pagare otto fiorini, (che possono essere versati in due rate), il che significa 65 centesimi per ogni spettacolo, meno del prezzo consueto di uno spettacolo normale.

Nella pagina seguente troverete una interessante lista di film che intendiamo proiettare. Diteci quale scegliete. Ciò determinerà la selezione finale e l'ordine di programmazione dei film.

> Il comitato: Henrik Scholte, presidente; Menno Ter Braak, segretario amministrativo; Joris Ivens, segretario; Charlie Toorop; L. J. Jordaan; Ces Lasenr; Hans Van Meeren. (Joris Ivens, Ed Pelstor, consiglieri tecnici).

Raccogliemmo un numero sorprendente di adesioni, non soltanto da parte di pittori, scrittori o architetti e di circoli intellettuali che conoscevamo, ma anche da parte di musicisti, avvocati, dentisti, insegnanti, giornalisti. Si determinò anche un notevolissimo interesse negli ambienti della critica cinematografica. V'è da notare che potrebbe essere a causa della non copiosa produzione cinematografica olandese e della non eccessiva diffusione della pubblicità che i critici dimostravano una insolita intelligenza e integrità.

La « Associazione cinematografica » (1) fu un successo. Ci attendevamo di riunire un massimo di quattrocento soci, e ricevemmo venticinquemila adesioni. Furono create dodici sezioni locali all'Aja, a Rotterdam, a Utrecht, a Leyda, ad Harlem ed altre sezioni in città minori.

Ero molto addentro, e molto preso dal lavoro tecnico organizzativo. I nostri spettacoli si svolgevano regolarmente al sabato pomeriggio, al « Central Theater »; in aggiunta a queste proiezioni facevamo molte visioni di prova durante la settimana, in base alle quali compilavamo i programmi. Per effetto del mio sempre più esclusivo interessamento alle faccende della « Associazione cinematografica », i rapporti con mio padre si raffreddarono considerevolmente.

Tra i film che allora proiettammo, quelli che colpirono maggiormente il pubblico furono i più estremisti ed i più sperimentali. L'avanguardia europea aveva tanti stili quante aveva nazioni. Io ero soprattutto interessato ai film completamente astratti che dalla Germania ci mandarono Walter Ruttmann, Hans Richter ed il compianto Viking Eggeling. Consideravamo Ruttmann il più geniale di tutti.

Quando cominciammo ad invitare alcuni artisti cinematografici a parlare nelle nostre riunioni ed a presentare i loro film, io fui inviato a Berlino per accordarmi con Ruttmann e indurlo a venire ad Amsterdam. Visto dall'Olanda, Ruttmann aveva assunto ai nostri occhi una statura impressionante, ma quando io lo vidi da vicino, mentre si stava arrabattando con una vecchia macchina male equipaggiata, e constatai come egli dovesse limitare le sue esperienze per mancanza di capacità tecnica, mi resi conto del valore delle mie cognizioni. Il negozio il mio lavoro consisteva nell'occuparmi continuamente dei film e delle fotografie dei dilettanti; sapevo che avrei potuto insegnare a Ruttmann tanti trucchi ed espedienti quanti avevo mostrati ad ogni dilettante che veniva nel mio laboratorio.

Insieme alle astrazioni pure di Richter e di Ruttmann, proiettavamo le prime opere, comiche e burlesche, di René Clair, per esempio lo scherzo visivo *Entr'acte*, e gli studi di atmosfera dovuti a Cavalcanti ed a Kirsanov. C'era un altro tipo di film d'avanguardia che ci giungeva da Parigi, ed era quello basato sul conflitto psicologico e sul simbolismo freudiano, come *La coquille e le Clergyman* di Germaine Dulac.

* * *

Un nuovo film russo nei nostri programmi costituiva sempre un avvenimento eccezionale. Assistendo a *Turksib*, un semplice film sulla costruzione di una ferrovia, ci si sentiva spinti a partecipare a questa guerra contro gli ostacoli naturali ed alla congiunzione finale dei due tronchi della linea. Ancora più che nella *Madre* potei vedere come si potesse ottenere in un film la rappresentazione dello sforzo, delle lotte e della soddisfazione per aver superato la difficoltà.

Benchè nella storia del cinema non sia facile collocare al posto giusto e nelle pro-

porzioni dovute l'opera di Robert Flaherty, noi consideravamo i suoi *Nanouk* e *Moana* come qualcosa di diverso dagli altri film. Non erano film sperimentali o film di viaggi, ma rappresentavano una forma cinematografica che noi definimmo «documentaria». Questi erano film di reali esseri umani che conducevano una vita così diversa e lontana dalla nostra che non potevano essere accostati in alcun modo alla vita che si svolgeva nei film europei.

Alcuni di noi approfittarono dell'associazione cinematografica per esaminare i film con tutta la cura di cui erano capaci. Ricordo di aver fissato una moviola al mio tavolo, a casa, e di aver preso a prestito i positivi dell'*Arsenale* di Dovgenko e del *Potiomkin* di Eisenstein per analizzarli fotogramma per fotogramma, nella lunghezza, nel ritmo, nella composizione; mi feci persino delle tavole di montaggio per le sequenze principali di questi capolavori.

Facendo questa analisi imparai un mucchio di cose sulla elementare continuità visiva. I nuovi effetti creati dalle inquadrature estremamente brevi, furono le scoperte che a quel tempo più mi appassionarono e mi soddisfarono.

I contatti personali con i conferenzieri stranieri invitati dall'Associazione cinematografica costituivano vere e proprie rivelazioni. Rutlmann, purista assoluto, non permetteva alcuna interpretazione dei suoi film astratti. Egli negava che si potesse scoprire un senso nelle forme mobili delle sue alte montagne e delle sue figure danzanti, lo negava come potrebbe negarlo un musicista. Clair apparve ai nostri occhi una mente calcolatrice che si insinuava nella creazione di quei suoi film dall'apparenza spontaneamente comici. Diceva che non gli sarebbe mai stato possibile approfondire lo studio del «mezzo cinematografico» continuando a lavorare nell'industria del cinema. Per via della poesia che v'era nelle sue opere, Alberto Cavalcanti, in un primo tempo architetto e scenografo, mi colpì come pensatore più serio di Clair.

* * *

Poichè lavoravo nel negozio paterno e nello stesso tempo prendevo parte all'attività dell'Associazione Cinematografica, considerai come la cosa più naturale del mondo il pensiero di fare io stesso un film. Questa intenzione nacque in me così gradualmente che non posso chiaramente ricordarmi quando avvenne la decisione, e nessuno lo potrebbe fare perchè nessuno si stupì di vedermi lavorare con una macchina da presa. Era certo che l'avrei fatto un giorno o l'altro.

Uno dei più antichi luoghi di ritrovo di Amsterdam era lo Zeedyk, che si trova nel quartiere dei marinai. Jan Heyens, che di giorno faceva lo scultore, la sera si metteva in testa un vecchio cappello a cilindro e conduceva in giro i clienti su una vecchia carrozza da un locale all'altro, dal «Pallone Bianco» alle «Nove Vergini». La madre di Heyens era una meravigliosa vecchia, proprietaria di un bar nello Zeedyk, la quale riservava, al secondo piano della sua bottega, un comodo alloggio per gli ubriachi ed i noltambuli che vi si recavano.

Questo locale era situato in un tipico rione della vecchia Amsterdam, lungo uno stretto canale; era pieno di gente in movimento. Una domenica mattina, senza alcun piano, cominciai a girare nel bar di Juffrow Heyens. Non era ancora affollata ed io potei muovermi con relativa facilità. La mia macchina si mosse molto, troppo: il solito difetto dei principianti. Ma alcuni movimenti mi aiutarono a cogliere l'atmosfera ed i gesti degli uomini che erano nel bar.

(*continua*)

(*a cura di Fernaldo Di Giammatteo*)

---

(1) «Film Liga» era l'esatta dicitura nella lingua originale.

VADE RETRO
SATANA

Mi ricordo che anni fa, quando uscì in Francia *La condition humaine* di Malraux, che a quel tempo era comunista, mi capitò di leggerne sull'*Action Française* una critica entusiasta dell'ultra nazionalista Léon Daudet. Per quanto sapessi che nel costume letterario dei francesi l'omaggio all'ingegno e all'arte supera le divergenze politiche pure la cosa mi fece una certa impressione. Ci ripensavo giorni addietro a proposito della nomina di un nostro valoroso scrittore alla direzione dell'*Unesco*, provocata dall'assoluta mancanza di solidarietà degli intellettuali italiani. In compenso mi sono rallegrato quando ho visto esplodere generale e spontaneo l'entusiasmo per le vittorie di Bartali, in un momento assai acuto di lotta politica senza che nessuno pensasse di svalutare il nostro campione perchè appartenente a un partito assai combattuto specie in quel momento.

Mi si chiederà: cosa c'entra questo discorso col cinematografo? Ecco, nel cinema ci sono gli intellettuali del caso *Unesco*, ma anche il popolo semplice del caso Bartali. Ci sono dentro come collaboratori alla realizzazione: fuori come spettatori. Nessun popolano vi dirà mai che un film è brutto perchè non risponde alle sue idee politiche. Al di fuori di ogni capzioso filosofema ideologico è chiaro nel popolo il senso dell'onestà del giudizio, che è sostanziale moralità. Potrà esservi un errore di gusto, ma questo è un altro discorso.

Per proseguire l'esempio ciclistico dirò che se l'*equipe* cinematografica funzionasse con la stessa unità d'intenti come una squadra ciclistica e nello stesso clima di comprensione e di simpatia del pubblico si sarebbe già fatto un gran passo avanti nel miglioramento del cinema teso al traguardo dell'arte, che dovrebbe essere uguale per tutti. Nè si dica che in tal modo si svuoterebbe il film del suo contenuto ideologico ed educativo, giacchè la grande forza educativa dell'arte sta proprio nel suo disinteresse e nella capacità di elevare gli uomini in una sfera più alta dove tutti veramente si ritrovano fratelli, cioè fatti della stessa sostanza spirituale, al di sopra di ogni contingente divergenza. In questo senso veramente si può dire che l'arte è per sua natura la più pacifista delle manifestazioni umane e che da essa, nemmeno indirettamente, come accade per la scienza, può mai derivare qualcosa di simile alla bomba atomica. Ora il film, per la sua forza rappresentativa e per la sua illimitata diffusione, esercita sulle masse un'influenza senza precedenti. Tutto ciò impone una enorme responsabilità a chi fa del cinema (non parlo solo dei registi e degli altri collaboratori artistici, ma anche e forse sopratutto, dei produttori). Di fronte a questa responsabilità gli uomini del cinema hanno un solo dovere: elevare il film alla dignità artistica. Tutte le tentazioni ideologiche, politiche, moralistiche, di speculazione industriale sono dovute a Satana e facendosene allettare essi finiranno per andare all'inferno. Voglio dire che chi fa del cinema e nel momento che lo fa deve sopratutto amare il cinema e la sua bellezza espressiva. Così dovrebbe essere anche per chi esercita la critica. Perchè si abbia un'opera d'arte e non un'opera politica, pedagogica o anche variamente stimolante, l'accento deve cadere sul fatto artistico: troppi film ahimè! han l'accento sbagliato. E anche troppe critiche.

LUIGI CHIARINI

I POETI NEL CINEMA E IL CINEMA NEI POETI

di MARIO VERDONE

con testi di **AUDEN, D'ANNUNZIO, COCTEAU, GOZZANO, TRILUSSA, PRÉVERT** *ecc.*
e testimonianze di **VALERY, LEE, APOLLINAIRE, JACOB, ELUARD, CLAUDEL** *ecc.*

Il problema dei limiti e delle possibilità espressive della prosa cinematografica - di notevole importanza per il cinema almeno fino alla conquista del sonoro - si pone in certo modo allo stesso Lumière, che col titolo *L'Arroseur... arrosé* (così punteggiato) lascia la prima didascalia in funzione dell'azione cinematografica.

Gabriele D'Annunzio, il primo scrittore che si accosta con grande risonanza alla cinematografia, non dà soluzione espressiva alla didascalia, ma anzi l'appesantisce con lirismi letterari che mai raggiunge - fusione con l'immagine e - considerandosi la mentalità di elementare cultura cui il cinema resta in principio affidato, per la spregiosa assenza degli intellettuali - diventa forse esso stesso una delle cause dell'enfasi, della retorica, e anche della pacchianeria, che poi contraddistingueranno la tecnica delle didascalie.

In *Cabiria* si legge, per la solita preziosa ricercatezza dello scrittore: «Sorge la luna». «O regina, che porti la luce, dea dalle corna di toro, notturna, che tutti vedi, che in cerchio cammini, che ami le veglie, che cresci e manchi, produttrice, venturosa, raggiante, proteggi i tuoi supplici, accogliti nei tuoi misteri»... «O celebrata in mille inni, tu che accordi la grazia in segreto, tu che annodi i mortali con le necessità invincibili, tu che della nera mitte ti pasci e dei letti d'avorio, o fertile, o scultrice, a tutta sorrisa, vieni e visita chi dal profondo del cuore ti invoca».

Seguirono a *Cabiria*, a *Crociata degli innocenti*, e agli altri film dannunziani, didascalie in cui il cattivo gusto decorò di ridicolo anche reputate pellicole importate da altri paesi, e «ritoccate» dai noleggiatori. In *Femmine folli* di Stroheim, ne *L'Argent* di Marcel L'Herbier, come nella *Casa di vetro* di Righelli, la didascalia, con frusario da romanzo d'appendice, annuncia regolarmente e con tutta serietà qualche quadro: «Sua Maestà il Vizio», «Sa Majesté l'Argent», «S. M. il Capriccio». Oppure: «Tramonto. Si schiudono all'anima le vie del sogno» (dalla *Casa di vetro*). «Sogno! Amore di cose lontane... Nostalgiche fantasie dell'anima immalinconita!» (da *I tre sentimentali* di Augusto Genina).

In altri paesi la didascalia fu più sobria, salvo che in Francia. Può darsene un'idea questo titolo di testa di Georges Méliès: *La défense de Barcelles ou Les dernières cartouches, merveilleuse scène de bataille avec explosion d'obus et murs s'écroulant*. Gli americani si sbizzarrirono nel commento delle comiche. I russi, invece, affrontarono con più proprietà il problema, e riuscirono in qualche caso a dare giustificazione cinematografica anche alle parole scritte. Basterebbe l'esempio adotto da Pudovchin in *Film e fonofilm* (e ripreso da Barbaro, *Bianco e Nero*, 1942, n. 8) con «niuto!» scritto a ripresa con lettere di diversa e crescente grandezza, e *impiegato ritmicamente* in alternativa con l'immagine. Altrettanto Turin nel documentario *Turksib* con la parola «acqua» a tre riprese, ingrandita mentre aumenta sullo schermo anche la discesa dei flutti.

Passando dalla didascalia in prosa a quella in versi, se si eccettuano ancora quelle comiche di Charlot o di certi «buffi», dove si leggevano, crediamo per iniziativa dei noleggiatori, quartine di questo genere:

«Serpentello serpentello
serpentello fresco e bello
che mi aiuti in modo vario
a sbarcare il calendario»

(come canta una incantatrice di serpenti, in *Charlot a teatro*) bisogna ancora tornare a D'Annunzio per trovare l'esempio più ricordevole di poesia per il cinema. E' in *Cabiria*, quando viene cantata l'*Invocazione a Moloch*, con musica di Ildebrando Pizzetti (ribattezzato dal poeta Ildebrando da Parma). Si tratta delle seguenti strofette ternarie, cantate dal Pontefice e dal Coro.

Il Pontefice

Re delle due zone, t'invoco,
respiro del fuoco profondo,
génito di te, primo maleo!

Il Coro

Eretti i cento puri fanciulli.
Inghiotti! Divora! Sii sazio!
Karthadu ti dona il suo fiore.

Il Pontefice

Odimi, creatore vorace
che tutto generi e struggi,
fame insaziabile, m'odi!

Il Coro

Eccoti la carne più pura!
Eccoti il sangue più mite!
Karthadu ti dona il suo fiore.

Il Pontefice

Consuma il sacrificio tu stesso
nelle tue fauci di fiamma,
o padre e madre, o tu dio e dea!

Il Coro

O padre e madre, o tu padre e figlio,
o tu dio e dea! Creatore
vorace! Fame urlante, ruggente...»

Ma questi versi di D'Annunzio, come anche la canzonetta che Lola-Lola canta nello splendido *Angelo Azzurro* di Sternberg, che pure è di grande efficacia, non appartano all'azione cui - come intermezzi - sono pressochè estranei, quel contributo, più propriamente cinematografico, che in sede di montaggio crea il ritmo del film. (Più propria, se mai, come «sketch» a sè stante, la «Violetera» di Charlot in *Luci della città*, in cui pantomima e canzone si fondono). Neppure acquistano questa funzione i versi di *Alle sei di sera dopo la guerra* di Pyriev (che è un film in versi) e la sestina di Jean Cocteau nel *Sangue del poeta*, per la morte del fanciullo colpito da una palla di neve:

Quel pugno di marmo era palla di neve
e gli screpolò il cuore.
Così scoccano spesso dal collegio
questi pugni che sangue spotar fanno
questi pugni duri di palle di neve
che la bellezza veloce dà al cuore passando.

Un tale tentativo ha compiuto invece il poeta inglese W. H. Auden in *Coalface* (*Faccia di carbone*) di Alberto Cavalcanti, aderendo alla scuola britannica del documentario, di cui fanno parte il docente universitario e scrittore John Grierson, che ne è il fondatore, il coloniallista Basil Wright, il critico Paul Rotha, lo scrittore Roger Manvell, i cineasti Robert Flaherty e Alberto Cavalcanti. I principi di questa scuola cinematografica si possono così compendiare da *Cinema Quarterly* (1932):

«Noi crediamo che la capacità del cinema d'osservare e scegliere dalla vita stessa può essere assunta in una nuova e vitale forma d'arte. I film in studio ignorano largamente questa possibilità di aprire lo schermo al mondo reale. I loro racconti si svolgono in ambienti artificiali. Il documentario vuol riprendere il racconto che la scena originale, o naturale, siano meglio atte alla interpretazione per lo schermo del mondo moderno. Essi danno al cinema un materiale inesauribile. Essi hanno potere su un'infinità di movimenti e d'immagini. Essi hanno potere di interpretazione su più complessi e stupefacenti avvenimenti del mondo reale che lo studio possa pensare a ricreare meccanicamente». «Osserva e analizza, rapisci e costruisci, dalla ricerca nasce la poesia: erano gli slogans che noi ci ponemmo».

Dei film documentari nati da questa scuola, dove Grierson e i suoi amici si dilettarono in prevalenza al trattamento artistico delle attività industriali e dei problemi sociali, e Rotha alla propaganda, giova citare: *Driefters* di Grierson, *Song of Ceylon* di Basil Wright,

Shipyard di Paul Rotha, *Night-Mail* di Wright e Watt, *Coalface* di Alberto Cavalcanti. (Un posto a sè occupa *Uomo di Aran* di Flaherty).

E' a proposito della pellicola di Cavalcanti - secondo l'intenzione della presente nota - che vogliamo ricordare la singolare collaborazione dello Auden. Nel film, dedicato ai minatori, si nota un interessante esperimento di *parole-ritmo*. Esso viene compiuto per mezzo d'un poemetto che si incorpora con le immagini attraverso un coro recitativo. L'atmosfera del ritorno dei minatori alla superficie è suggestivamente evocata da questi versi:

O lurcher-loving collier blak as night,
Follow your love across the smokeless hill,
Your lamp is out and all your cages still.
Course for her heart and do not miss
And Kate fly not so fast,
For Sunday soon is past,
And Monday comes when none may kiss.
Be marble to his soot and to his black be white.

Ne diamo la seguente traduzione:

O minatore solitario e nero
come la notte,
Insegui l'amor tuo per la collina
che non ha fumo
La lampada t'è spenta e sono alfine
ferme le gabbie.
Raggiungi il cuore suo e non mancare.
Tu, Kate, non fuggir così affrettata,
Poichè domenica è presto passata,
E lunedì nessuno può baciare.
Sii marmo alla fuliggine e al suo nero
rimani candida.

Ma anche in *Night-Mail* appositi versi di Auden sono inseriti per il viaggio d'un treno attraverso la Scozia fino al Perth. La lirica segue il ritmo del convoglio, e la voce dello *speaker* s'impone staccandosi dal frastuono delle ruote.

Come già avvenne ai tempi del muto per la prosa, anche la poesia - per merito dell'Auden - pare saper trovare oggi il suo posto nel cinema. Il tentativo segnalato, di fondere la lirica della parola con quella dell'immagine, crea un nuovo accostamento fra i due mezzi d'espressione, di cui non si possono prevedere gli sviluppi, ma che, almeno nel caso esemplificato, acquista un sicuro valore che rimane nel campo dell'arte.

E sulla scia dello Auden troviamo un altro poeta, Laurie Lee, che commenta con una prosa lirica le immagini del documentario *Cyprus is an Island* di Ralph Keene: «...ma di quel popolo, oggi noi non sappiamo nulla... ma di quella gente, che era nell'isola, noi non sappiamo nulla...»

Abbiamo visto come il ritmo dei poeti si sia introdotto nel cinema. Vediamo ora, come la irresistibile incombenza delle immagini abbia raggiunto anche i poeti: prima incidendo nella loro vita, poi nella loro opera. Apollinaire e i suoi amici «eccentrici» lodano il *western* e le magie di Méliès nelle «*Soirées de Paris*» (1913). («Io e Méliès - dice Apollinaire - facciamo press'a poco lo stesso mestiere, incantiamo la natura volgare»), e frequentano il solaio di Canudo a Montmartre. C'è anche Valentine de Saint Point, Rolland, Zweig e Max Jacob il quale, poi, come dirà Green (cfr. il *Journal*) si è convertito proprio attraverso una «sacra rappresentazione cinematografica». Gozzano, invece, collabora con Roberto Omegna per la *Vita delle farfalle* (1911) e gli porta in studio «i bruchi» raccolti nei prati. Poi sarà lodato dal Fabre e come naturalista e come poeta: «L'Italia ha un grande poeta scienziato e un grande scienziato poeta». Ungaretti scrive la sua ammirazione per Charlot, questo «riso esperanto», come l'ha chiamato Cocteau: Charlie, Charlot, Charlito... Gabriela Mistral - imitando Gide e Allegret (*Voyage au Congo*), indica le grandi possibilità del documentario nell'America latina, dalle *Pampas* alle *cordilleras*. Tagore influisce sul cinema indiano fino a far nascere un *Tagore Film Company*.

Eluard dice: «Il posto che ha il cinema nella mia vita? Non ce l'ha affatto» (riportato da Marcel l'Herbier in *Intelligence du cinématographe*). Ma poi, nell'introduzione a *Images du cinéma français* di Nicola Vedrès: «I frammenti d'immagini animate che sono state qui riunite provano che il cinema ha scoperto un nuovo mondo, alla portata, come la poesia, di tutte le immaginazioni.

L'apparizione del film parlato inquietò gli spiriti buoni che dovettero ben presto ammettere che confrontando, vedere e intendere, mescolando alla visione mobile ciò che, del linguaggio, si perde o si eternizza, il film parlato poteva dare ogni senso a questo bel l'alfabeto di gesti e di smorfie che fu l'Infermo superiore, il cinema muto»...

Sono le parole di quello stesso che aveva detto qualche anno prima: «Nel cinema non trovo più lo stesso piacere di prima della guerra». Ma egli presentò poi ai francesi, e con entusiasmo, *Roma città aperta*. A quel che pare, dunque, un riconquistato.

Valery, che aveva ritenuto il cinema «spreco di intelligenza», si fa trovare, qualche anno dopo, nella introduzione dello stesso *Intelligence* di l'Herbier. E fa pensare a Delluc: «Il cinema? L'ho odiato, ma so che l'amerò un giorno», o ad Huxley: avversario del film e poi sceneggiatore; o a Pirandello: nemico del fonofilm, e poi cantore del primo, autentico capolavoro del fonofilm italiano: *Acciaio*, diretto da Ruttmann.

Ma veniamo alla poesia «praticamente»: essa si ispira al cinema attraverso Peter Bowman che ripete nel suo poema *Beach Red* tutti i termini del gergo cinematografico in una lunga comparazione - suoni e immagini, ripresa e proiezione - per una descrizione di battaglia; con Pedro Salinas (*Far West*) e con lo stesso Thomas S. Elliott, nei suoi *Four Quartets*. In Italia, ai tempi del muto, con Gozzano, Giusso, Trilussa e altri ancora. Dice infatti Guido Gozzano, dopo essersi rammaricato, nella maniera che trascriviamo, del commercialismo del cinema: ...Che cosa ci prepara oggi quest'industria potente e prepotente come il denaro? Voglia il cielo che non sia un sintomo di decadenza che ci avvolge insensibilmente e che non avvertiamo nell'atmosfera viziata a poco a poco. Certo in quest'ora storica tutto è sintomatico ed enigmatico, anche il nastro che chiude il mondo in intrico sempre più fitto di celluloide figurata. Ma che cosa fare, che cosa pensare? Forse ciò che fanno e pensano i poeti. Niente.

...più saggio quegli che si gode estatico
dell'apparenza, senza batter ciglio,
come di cosa impressa nel cartiglio
fotogrammatico!

Lorenzo Giusso, invece, dedica al vecchio film muto questo ricordo:

Nei meridiani cine sonnolenti
nell'ombelico delle vie sommersi
tra strappi di ballabili dispersi
ritrovo le mie ebbrezze adolescenti.
Eroi delle edizioni popolari
trasferiti nel film a gran metraggio
in voi versavo l'impeto selvaggio
dei miei dementi sogni sedentari;
sulle prode dei letti sanguinanti
prona su voi la Nemesi assassina
tutto vi ho amate o donne sfavillanti
artefici di lutto e di rovina.

Trilussa satireggia in una favoletta, dal titolo *Basta la mossa*, le «dive» del cinema:

La Scimmia un giorno aguede dar fotografo
Dice: - Vorrei sapé se sò capace
de fà l'artista ner cinematografo.
Me piacerebbe tanto a fà la traggica
ne la lanterna maggica!
Eh - disse lui - bisognerà che provi:
prima devo vedé come te metti
eppoi come te mòvi.
Fingi, prescempio, d'esse una bestiola
in una posa un po' sentimentale
che pensa all'ideale
senza che sappia di mezza parola...
La Scimmia, con un'aria d'importanza,
se mise a sede, fece la svenevole,
guardò er soffitto e se grattò la panza.
Brava! - strillò er fotografo - Benone!
Questo, pe' fà carriera, basta e avanza:
sei nata proprio co' la vocazione.
Se allarghi mejo certi movimenti
chissà che artista celebre diventi.

E dietro Trilussa potrebbero venire anche strofette di Petrolini a canzonatura del film *Ma l'amor mio non muore*.

Scriveva François Mauriac nel suo *Journal* (quale *Journal* non

si occupa del cinema? Ne leggiamo in Gide, Green, Cocteau, Malraux, Maurois, Maurine) che « *il romanziere può rinnovarsi col teatro e col cinema* ». E infatti lo stesso Proust, in certi « rallonges », pare abbia fatto tesoro dell'esperienza cinematografica, benchè fruttasse il cinema con disprezzo. « Lo sforzo di rinnovamento · così si esprime il Maurine · dev'essere vòlto alla forma di espressione... Questo desiderio mi spinge ad ipotecare l'avvenire per quel che riguarda il cinema. Come si fa oggi a discorrere di teatro senza aver presente il cinematografo? Non ho mai creduto che il cinema possa uccidere il teatro. (Sarebbe piuttosto l'imitazione del teatro a rischiare di uccidere il cinematografo). Basta aver visto una sola volta sullo schermo il vento che scuote il ramo di un albero o una nuvola che scivola sul mare, per non sopportare più gli alberi di cartone e le foreste di tela dipinta. Il teatro non può pretendere di far tutto. Dinanzi al fattore cinema noi ci rendiamo conto oggi che il viso umano era, si può dire, una terra sconosciuta. Noi gli dobbiamo questa meraviglia, di leggere un cuore a libro aperto, di rogliere sui fratti di un uomo o di una donna riprodotti in primo piano la passione più segreta. In ciò consiste, a mio parere, la grande superiorità del cinema: *la scoperta del viso umano*, appena percettibile sulla scena.

Attribuiamo minore importanza agli altri vantaggi che gli sono propri: la rappresentazione concreta del passato, l'evocazione di ciò che immaginano i personaggi, la possibilità di cambiare istantaneamente di luogo e d'epoca. Questa vittoria sul tempo e sullo spazio mi sembra, piuttosto, di grande importanza per colui che traccia lo schema del film, in quanto gli facilita il compito ».

« L'influenza del cinema · concorda Alphonse Thibaudet · del suo movimento d'immagini, sui romanzieri e sui giornalisti, è evidente. Similmente la sua influenza sul teatro ». (E qui basterebbe ricordare la *Giovanna d'Arco* di Claudel) « *Il cinema* - ritiene · *può incorporarsi nella letteratura* ». « Esso è ancora sub-letterario. Nominare un film nella storia della letteratura è ancora impossibile ed anche contradditorio ». « Ma il cinema parlato ha senza dubbio un *avvenire letterario* ».

Ma non solo il romanziere e il drammaturgo si son fatti influenzare dal cinema. Anche la poesia ha potuto trarre sostegno e · in qualche caso · addirittura rinnovarsi, proprio col cinema. *La grasse matinée* di Jacques Prévert, questo scrittore cui tanto deve il cinema francese, ne è sicuro esempio:

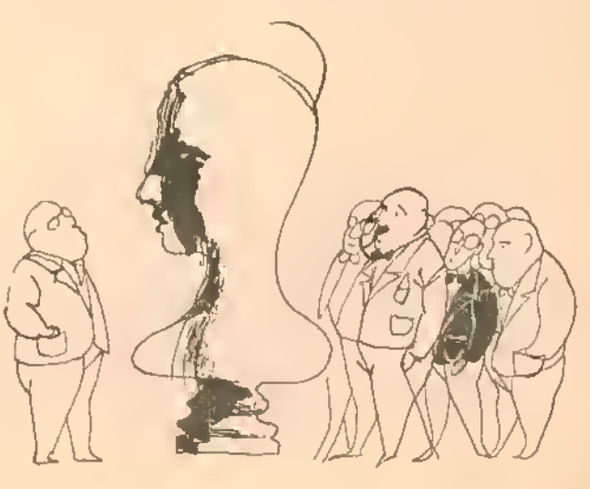
E' terribile
il piccolo schianto dell'uovo sodo
rotto su un bordo di stagno
è terribile questo rumore
quando risuona nella memoria dell'uomo che ha fame
è terribile anche la testa dell'uomo
quando si guarda alle sei del mattino
nel cristallo del gran magazzino
una testa color di polvere
ma non è la sua testa che guarda
nella vetrina *da Potin*
se ne infischia della sua testa d'uomo
non ci pensa
sogna
immagina
un'altra testa
una testa di vitello per esempio
con una salsa
all'aceto
e una testa qualunque che si mangia
e muove lentamente la mascella
lentamente
e rode coi denti
lentamente
perchè il mondo si burla di lui
e non può nulla contro il mondo
ha un bel ripetersi da giorni
non può durare
ma dura
da giorni
da notti · ma dura da giorni e da notti
senza mangiare
e dietro il vetro quei pasticci
quelle boltiglie
quelle conserve
pesci morti ropersi dai coperchi
coperchi coperti da guardie
guardie coperte dal timore
quante barricate
per sei disgraziate sardine
un po' più là c'è la meseita
café-crème e *croissants* caldi
sandwiches
l'uomo tituba
e dentro la testa
un miscuglio di parole
sardine mangiare
uovo sodo *café-crème*
caffè inaffiate di rhum
O franchi 70
café-crime
café-crime inaffiato di sangue
Un uomo stimato nel suo quartiere
è stato sgozzato in pieno giorno
e l'assassino gli ha rubato
due franchi
cioè un raffè inaffiato
O franchi 70
due tartine imburrate
O franchi 50 + 2
un franco
e 20 centesimi per la mancia al ragazzo
La folla ha linciato l'assassino
il vagabondo
e tutta la gente è ripartita
ad attendere alle sue occupazioni.

In questi versi (che ricordano singolarmente una sequenza del *Figliuol prodigo* di Trenker) la poesia si è impadronita anche della visività più propriamente cinematografica, fatta di primi piani, di dettagli, di dissolvenze, di « inserti »: per esempio un cartellino con « O franchi 70 ». Anzi per quel, nella lirica di Prévert cui ci riferiamo (pubblicata da *Terre des hommes*, n. 9, 24 novembre 1935) che *La grasse matinée* abbia potuto assorbire perfino l'esperienza recente di parole ritmo incorporate con le immagini, come già fece W. H. Auden per i film *Nightmail* e *Coalface*. Nella lirica del Prévert, infatti, le parole accompagnano tutto un ritmo visivo e sono la sceneggiatura ideale di immagini evocate verso per verso.

...Se uno spettatore cinematografico dovesse riassumere la *Grasse matinée* forse si esprimerebbe in questo modo:

Un uomo, di nome Pépé ? o Jean Gabin se vi piace · passa davanti a un *bistrot*, gestito da Françoise Rosay e Charles Vanel, come nel *Grand Jeu*. (Di fronte, invece, c'è un macellaio: è una piazza come quella di *Quatorze Juillet*). Pépé ha fame. Guarda le mostre dei negozi. Lo vediamo al di là dei vetri come in *Quai des brumes*. L'« inserto » del prezzo nella vetrina, ingrandisce, come un'idea fissa, la sua impotenza e la sua povertà. Con la feroria improvvisa che esplode in drammi « realisti » come *Thérèse Raquin* l'affamato uccide, per procurarsi il denaro per il suo cibo. Misera ricompensa, come al capo stazione assassino di *Bête humaine*, sono pochi centesimi. Le guardie lo inseguono per quelle vie di Meerson, dove sono improvvisi caseggiati altissimi. La folla si accalca come davanti alla casa della *Chienne*, o nella piazza di *Panique*. Poi la storia finisce, l'assassino è punito, la folla riparte; e torna *vaquer ses occupations*, perchè la vita continua. Per Pépé *La Jour se lève*.

MARIO VERDONE



FURORE

La filmografia di John Ford pubblicata da *La revue du cinéma* (n. 10) in appendice a uno studio di Peter Ericson, assicura che dal 1915 al 1922 Ford diresse «all'incirca trentacinque film di cui venticinque con il fu Harry Carey per interprete». Erano «*western*» in serie: ma il trentacinquesimo, girato nel 1924, è già il *Cavallo d'acciaio* che segna una data nella sua produzione. Da allora Ford ha diretto ancora una sessantina di film, di cui trenta almeno non sono mai venuti in Italia: di questi trenta ne vedremo cinque o sei, abbastanza recenti, su cui la stampa insiste pazientemente da qualche tempo; gli altri si sono persi per strada come *The plough and the stars* del 1937: faccio solo un nome. Ci resta la speranza che in una produzione così abbondante, e per metà decisamente commerciale, incidessero poco sulla carriera di Ford: in realtà Ford è il regista più simpatico e meno conosciuto del cinema americano.

Tutta la nostra curiosità è ora per i due film «sociali», *Furore* e *La via del tabacco*: anche Pietro Bianchi nell'ultimo numero della *Critica* scriveva «E il Ford dei film *sociali*?». *La via del tabacco* non è stata ancora proiettata in Francia, è passata di corsa in Inghilterra (sembra che molti critici non l'abbiano neppure vista), dicono sia giunta in Svizzera. *Furore* invece è più noto: l'hanno proiettato in Francia e l'ho visto in una saletta della periferia parigina dopo averlo rincorso per mezza Parigi: ultimamente lo proiettavano già nella «banlieu»: passando in autobus ogni tanto vedevo un cartellone *Les raisins de la colère*: finchè non mi riuscì di vederlo fu ad ogni momento uno strappo al cuore.

Quali sono i film «sociali» di Ford? In un certo senso l'incontro di Ford con la letteratura «sociale» è meno nuovo di quanto non sembri: *The graves of wrath* e *Tobacco road* furono girati rispettivamente nel 1940 e nel 1941; nel 1935 e nel 1937 Ford aveva toccato due motivi della vita politica irlandese con *Il traditore* e la riduzione di una famosa commedia di O' Casey, *The plough and the stars*, *L'aratro e le stelle*. La commedia era una miniera di tipi e di immagini umane, disegnate facilmente, con una vena naturalistica che giungeva dritta dritta da Gorky: raccontava lo scoppio dei moti irlandesi tra il 1915 e il 1916 accentrando i fatti e gli avvenimenti intorno a quattro o cinque famiglie d'un palazzo di Dublino. *The plough and the stars* arrivò in Francia come *Révolte à Dublin*: non credo sia mai giunto in Italia. Così fin'ora chi volesse occuparsi dei film «sociali» di Ford avrebbe poche probabilità di documentarsi.

Furore è una pagina di America amara: vi sono momenti molto potenti, come l'annuncio di sfratto ai contadini e la figura grassa d'un padrone che lo grida da una grossa macchina in mezzo ai campi. Vi sono molte cose di questo genere: l'episodio del contadino che guida una trattrice contro le catapecchie dei suoi amici, i manganelli delle guardie che reprimono lo sciopero e avviano al lavoro i nuovi arrivati. Qui l'America è più amara che mai: i camion si allungano uno dietro l'altro, entrano lentamente nel campo senza che nessuno sappia il perchè di questo stato d'allarme: a ogni passo c'è un gruppo di guardie che ferma chiede il nome assegna la baracca, uomini grassi nella miglior tradizione del cinema americano. Ford dà tutto questo seccamente, senza spiegazione: nell'altro campo dov'era rimasta alloggiata una notte, la famiglia di Tom Joad aveva visto una miseria nera, tende sporche e una folla di bambini spauriti che la guardavano arrivare con curiosità. La sequenza appartiene al Ford migliore, più immediato e incisivo: una lunga carrellata soggettiva, dal camion, che inquadra la folla accampata ai due angoli della strada: il carrello prosegue lento un po' traballante, la folla continua le sue faccende con pesantezza di movimenti, solo voltando la testa e gli occhi, pieni di una indifferenza curiosa, verso la camera. Tuttavia *Furore* non è un film «*sociale*». Di questo passo le affermazioni si complicano e sul filo di un ragionamento potremmo dire che Wyler è più sociale di Dmytrik, che Milestone lo è molto più di Donskoi. In realtà l'aggettivo è utile e vago: vuol dire molte cose, molto approssimativamente: non si adatta questo è certo - a molte altre. Così *Furore* non è un film «sociale», i personaggi non sono disegnati in profondità, polemicamente, si esauriscono in qualche annotazione umana che li rende avvincenti, e vivono sempre di un tratto fisico caratteristico. La lunga magra diaccolata silhouette di Carradine è una conquista espressiva di Ford. In *Ombre rosse* il suo largo cappello bianco era una presentazione suggestiva, senza compromessi, lasciava un segno violentissimo, ma non profondo, nella nostra memoria. In *Furore* Carradine, nella parte del predicatore, è ai piedi di un albero, accoccolato sulle sue lunghissime gambe da trampoliere, con l'aria di un bambino esperto e buono, pazzo e allegro per saggezza.

L'immediatezza e la felicità nel definire un personaggio sono la caratteristica maggiore di Ford. D'altra parte il suo linguaggio non è un linguaggio muto o per immagini: i suoi personaggi parlano, parlano senza risparmiarsi. In *Furore* Carradine ci dice perchè ha lasciato la sua professione religiosa, Tom Joad esce sovente in battute polemiche e riflette moralisticamente sulle disgrazie passate e sugli anni trascorsi in prigione: e nelle prime inquadrature racconta la sua storia con spavalderia e con amarezza al camionista che gli concede un passaggio. In *My darling Clementine* Victor Mature non è soltanto un ubrincone, ma rivela le intenzioni letterarie di Ford: ha un passato misterioso che si incuriosisce, ma la tisi, che nei drammi naturalisti di quarant'anni fa era una malattia squisitamente letteraria, e giunge a recitare Shakespeare in piedi su un tavolo della taverna, come quel vecchio attore dell'*Albergo dei poveri* che una sera strapperà una corda e correrà ad impiccarsi. Le intenzioni letterarie di Ford sono sempre un po' rozze: se vien fatto di dire che i suoi personaggi sono mal definiti è perchè l'ambizione al personaggio umano e profondo resta costante nei suoi film.

Furore, sia pure con una certa impostazione polemica, resta un *western*, ne ha tutti gli elementi: la lunga corsa del camion attraverso il deserto è la fuga d'una diligenza che trasporta in luoghi sicuri un gruppo di persone; gli accampamenti pieni di miseria, le industrie sovraccariche di lavoro, i campi pieni di gente, dinanzi ai quali la famiglia Joad deve mutare itinerario, sono i posti dell'esercito che la diligenza spera d'incontrare sul suo cammino e che trova invece deserti; le scaramuccie, le insidie, gli attentati, conservano lo stesso colore. Senza contare che il *western* in genere, e quello di Ford in particolare non è mai soltanto un film d'avventure: per *My darling Clementine* s'è parlato di «*western* psicologico»: in realtà anche *Stagecoach* era una diligenza piena di tipi umani che reagivano diversamente dinanzi al pericolo.

Il caso di Ford resta quello di un regista simpatico alla critica e al pubblico che riesce qualche volta a seccare la critica con un film commerciale, ma non riesce mai ad annoiare il pubblico completamente. *Furore* è uno dei suoi film migliori perchè l'impegno è più grande; è una pagina di vita americana, come, in un'altra direzione, molte altre di Capra. Avete mai provato a pensare Capra insieme a cento altri registi che hanno firmato commedie come le sue? Se vi riuscirete scoprirete che anche Capra ne acquista, e che ne salta fuori una pagina deliziosa di America «dolce-amara», per cui tutti hanno scritto una riga e che non si ricorda senza grande piacere. L'America «amaro-dolce» di Ford si completa con altri cento film, e non tutti di autore ignoto. La sua durata negli anni non è per nulla limitata: la Poesia è severa, ma lascia che molti altri binari le corrano accanto nel tempo.

SERGIO ROMANO

IL CINEMA E LA SOCIETÀ

In questi anni l'ultima generazione di giovani intellettuali ha prestato grande attenzione al cinema, non meno e forse più che alle arti maggiori: cosa che ha la sua spiegazione anche nell'aumento del numero dei libri di storia e di critica cinematografica, nel diffondersi delle riviste retrospettive, e, più in generale, nell'evidenza in cui è stato messo il lato artistico del cinema. E certo si tratta di un'arte che anche a parità di meriti artistici con altre, ha sempre su quelle l'enorme superiorità di sedurre meglio lo spettatore: è facile, gli si concede senza resistenze, gli appare già formata al di fuori di lui, lo emoziona senza farlo pensare, gli empie ore abbandonate alla pigrizia.

Tale superiorità sulle altre forme di spettacolo e soprattutto sulle altre arti è la ragione della sua popolarità presso le masse, della sua diffusione mondiale; lo è anche del fatto che su *élites* ragionevolmente intellettuali ed abbastanza numerose esercitano i films più intelligenti e affinati.

Un buon film è un ponte di passaggio; non è più solo un espediente per riempire il vuoto di un pomeriggio: proponendo degli esempi di bellezza emotiva, si fa rivelatore di un certo splendore delle cose: è insomma un tramite per avvicinarsi a sentire l'arte in generale. Difatti molti letterati hanno avuto per il cinema la prima passione intellettuale, da giovani, avanti di capire più profondamente la letteratura e le altre arti. Molte persone invece rimangono su questo ponte; non sono nè completamente al di qua nè completamente al di là: nè borghesi nè artisti. Ebbene: il buon cinema sarà per loro l'arte ideale.

Come per le masse inadeguate (parlo qui di educazione della sensibilità e non di educazione scolastica: nessun uomo è più sciocco e più odioso di un bravissimo clinico che sia soltanto un clinico, mentre un operaio può istintivamente capire tante più cose pur essendo scolasticamente ineducato), come per le masse ineducate, dicevo, il cinema normale col suo melodrammatismo falso, con le sue forti tinte, rappresenta l'Arte così per le persone abbastanza sensibili ma prive di vera potenza intellettuale, di vera penetrazione spirituale, il film buono è nello stesso tempo abbastanza facile ed abbastanza intelligente. Invece, che so io, un quadro di Masaccio o di Vermeer è cosa assai più dura a comprendersi: fa un certo effetto attaccato alle pareti di casa di un borghese, appaga esteriormente l'occhio; ma per colpito da tante architetture resta inconsumato: nonostante sentirà su di sè uno sguardo di compiacenza. Oggi anche un borghese o uno snob sanno chi è Masaccio; ma se non glielo avesse detto, per loro Mariotto Albertinelli avrebbe fatto lo stesso. L'altezza di Masaccio o quella, ad esempio, di Goethe, sorpassano troppo l'intelligenza media perchè possano essere sentite e ammirate veramente da medie intelligenze.

Se il cinema è molto seguito, non è solo per meriti artistici ma soprattutto per ragioni di convenienza e di facilità. Qualcosa del genere in un campo però molto inferiore accade oggi per la musica jazz. Si fanno convegni di critici, si glorificano compositori come Ellington e Armstrong, si tengono conferenze ed audizioni ufficiose con la ferma convinzione di essere davanti a una vera e propria arte. Certo non sono da negare un certo merito e una certa originalità a quei compositori, ma è inutile fare il loro nome accanto a quelli di Debussy e Ravel, forse apparire come rami poco meno importanti di una grande cultura musicale. Certo Ellington conosce Strawinskj, Debussy e Ravel, ma tali nomi citati per lui suonano come quelli dei parenti ricchi di un amico molto povero. Se indagassimo con una certa profondità le ragioni dell'amore e del culto che si porta al jazz, le troveremmo in definitiva nella sua ritmicità fisica, nella ragione puramente pratica che include ed esclude. Si è portati a confondere quest'eleganza delle linee assolute di movimento e disposte ad accogliere un banale sentimentalismo musicale, con l'eleganza grande, alta ed intellettuale della vera musica. Il tempo farà giustizia di questi provvisori entusiasmi, allo stesso modo che cancella inesorabilmente tutto ciò che non è grande. Probabilmente al tempo del valzer viennese o a quello delle canzoni napoletane molti appassionati erano disposti a vedere musica vera in quelle manifestazioni di vitalità e di semplicità; ora esse ci appaiono per quel che sono: abbandono all'esaltazione dell'ora, vivace freschezza della parte spirituale più frivola.

Certo non è così per il cinema che ha altissime possibilità ed ogni tanto ne dà qualche prova. Ma molto spesso quando diciamo «bello» oppure «interessante», è il nostro io più debole che giudica, vinto e oppresso dalla forza di un congegno che abbatte ogni nostra resistenza fisica e ci vieta l'uso dell'intelligenza. Conosco dei letterati preoccupati di mantenersi su un costante e rigoroso piano intellettuale i quali si fanno forza per fuggire il cinema come una tentazione ed un «vizio segreto». E, credete, non hanno del tutto torto: il cinema corrente è veramente il più diffuso vizio del nostro tempo, che con gli altri vizi ha molti punti a comune: la fuga dal reale, il desiderio di annullamento della personalità, lo spostamento della *libido* su pure immagini irraggiungibili (fonanismo). E soprattutto la riduzione del senso critico e della coscienza intellettuale. Il desiderio di esser immersi fin nel profondo e fatti uscire di noi stessi, un'ansietà incerta, un vago desiderio di annullamento e di dimenticanza.

Soltanto dei moralisti potrebbero deplorarlo: l'uomo ha bisogno di mille valvole di sicurezza secondarie perchè di rado può purtroppo sfogarsi per le aperture ampie e naturali del desiderio soddisfatto: e una di quelle è la provvidenziale immaginazione. Se il cinema è la superfetazione più innocua, quello che assorbe e snabbisce una forte percentuale dell'infelicità umana, resti pure così: anche senza migliorare di un dito ha diritto ad esistere. Se non ha una funzione artistica abbia quella di valvola di sicurezza della società. Inutile ammirare alle ragazze un giovane bello e ricco, distrugga con divertenti bestialità l'impiegato annoiato dalla giornata a tavolino. Sentiremo nelle platee sincere esclamazioni e cordiali risate: dunque c'è della gente che crede a quelle idiote storie, che ride a quelle spiritosaggini grossolane? Ebbene, perchè togliamo dai loro films che affatichino il loro barlume d'intelligenza? Altro non amano che passare bene due ore, sentirsi cullati dai sentimenti più melodrammatici, quindi più intensi, non essere turbati dal tarlo dell'intelligenza e dal tedio della verità: abbandonarsi ed esser presi da ciò che v'è di più lontano da loro.

E' per questo che in Italia si amano i films di cow-boys mentre in America si amano i films sulla società italiana attuale: lo spettatore vuol essere trasportato lontano, non ricordarsi di essere su di una poltrona legato al fastidioso resto della sua vita, ma da quella poltrona, come da un tappeto volante delle «Mille e una notte» essere trasportato in ambienti inimmaginabili: il far-west, i bassifondi di Parigi o di Londra, le belle sale fornite di ogni confort dove giovani forti e sicuri amano donne piene di attrattive. Inconsciamente anche noi più intelligenti siamo sottoposti a questo primitivo fascino del cinema, a questa ingenua seduzione poetica; in noi continua un po' della sgomenta meraviglia che tenne

gli spettatori la famosa sera in cui Lumière presentò la sua invenzione nei sotterranei del Boulevard des Capucines. La meraviglia per il miracolo delle ombre moventi non è del tutto esaurita in noi: quando per esempio preferiamo uscir fuori col entrare in un cinema, magari per vedere un brutto film, invece di restare in casa a leggere un bel libro, è non solo perchè ci lasciamo vincere dalla pigrizia (leggere è più faticoso che vedere un film) ma anche perchè in fondo a noi resta l'ingenua ammirazione per le ombre moventi; e la seduzione delle forme su di uno schermo, per quanto attenuata dall'abitudine e dall'abuso, vive ancora negli elementi più semplici e fanciulleschi della nostra anima. Nel buio nel quale la sala ci riceve brilla in fondo lo schermo illuminato dove tante effimere creature si agitano; e basta un istante perchè la nostra attenzione subito si tenda, in un unico fascio con l'altrui, verso quel quadro semovente che ha davvero qualcosa di mistico.

Quando Murnau mirò a girare « Tabù » nei mari del Sud, potè convincere gli impreparati attori, appartenenti a primitive tribù, a recitare davanti alla macchina da presa, solo dopo averli convinti che si trattava di uno strumento rituale e mistico, di una specie di arnese di stregoneria. E i due giovani protagonisti si prestarono al lavoro con un ingenuo entusiasmo religioso. Certo egli aveva proiettato loro qualche pezzo di pellicola, e il rivedere le proprie sembianze e le altrui con una tale illusoria e provvisoria corporeità era loro parsa opera di soprannaturale stregoneria. Siamo molto lontani noi da questa profonda meraviglia e da questo mistico entusiasmo? Sì, lontani quanto è lontana la nostra civiltà razionale e positiva da ogni forma di illusione e di ingenua fede; e certo non crediamo più nei miracoli, e da tempo le forze più meravigliose della natura, come il fulmine che gli antichi ritenevano opera e simbolo della divinità, hanno cessato di apparirci come manifestazioni del soprannaturale; anzi gli ultimi residui del soprannaturale si allontanano sempre più dalla terra cacciati dalla scienza; eppure sotto questa forzata copertura razionale serbiamo ancora sopite un'innata fiducia e un'innata credulità. Amiamo il miracolo e l'attendiamo anche quando non vi crediamo.

La diffusa cinemania non è tanto amore per l'arte quanto amore per la sensazione nuova, per l'inatteso. Ed anche l'inatteso è una forma minore di miracolo.

SERGIO FROSALI

CINEMA PRIMO AMORE

Non sono mai stato un tipo molto eccitabile; forse le cavalcate, ventre a terra e briglia sciolta, degli uomini dal gran cappello a dalle scaltrite pistole, non mi hanno mai fatto prorompere - neppure in più verdi miei anni - nel fatidico grido: « Ecco i nostri! » Non ricordo che mia madre abbia mai dovuto sottrarmi, di sotto al guanciale, una pistola, sia pur di latta, dopo la proiezione di un film sui G-Men o sulle imprese del intellettuale e astutissimo Charlie Chan. Nè, sulla arme di Douglas, mi sono mai lasciato scivolare, con un coltello tra i denti, lungo la grondaia di casa.

Pure, sento a volte una sorta di pungente nostalgia, come per un primo amore che so perduto e che tuttavia non posso impedirmi di vagheggiare entro di me. Ogni tanto qualche ombra labile e pur distinta si fa luce nella mia memoria, qualche ombra risorgente, credo, di tra le seggiole impagliate o il vago sentore di serietà del cinema parrocchiale, dove decaduti dalla vigile cura di quei santi padri cappuccini, vedevo, domenicalmente, i documenti primi di quello che doveva in seguito diventare un bagaglio professionale di cultura. Da quella penombra vaga riemergono, di volta in volta, la frangetta bruna di Colleen Moore, compagna di un Gary Cooper, primo di *Sette uguale* antidiluviano, e il visino patito del prodigio Jackie Coogan, bimbo abbandonato per professione e destinato a ricuperare i genitori nelle più commoventi circostanze; riemergono le labbra tumide nel volto annerito o solcato da glicerinose lacrime di Al Jolson, che canta, singhiozzando - *Quitante pozzo* - il suo perduto « sonny boy », e le nobili immagini di canzone di gesta di Tom Mix e del suo leggendario destriero Tony.

Tutto ciò mi ritorna, più immediato, alla mente, quando qualcuno degli amici indotti - dopo aver ascoltato o letto una mia ennesima liquidazione del *Mr. Chips* o della *Mrs. Miniver* settimanale - mi domanda, con una punta di commiserevole sgomento: « *Ma tu, non ti diverti mai al cinematografo?* » A quel punto, qualche volta ebbene sì, lo confesso - mi assale il dubbio di aver torto io, come tanti altri, mi assale il dubbio che quello di stare sempre sul chi va là non sia il metodo più consigliabile per vedere un film. E una volta mi domando: « Perchè tanta gente rispettabile deve divertirsi così spesso, beata e senza alcun sospetto, e io no? » Forse devo anche aver fatto la prova, e il *Mr. Chips* di turno deve avermi ineluttabilmente risospinto sulle posizioni di partenza. Allora mi sono detto: « Una ragione ci dev'essere ». Poichè una cosa è certa: non è più questo il mio, il nostro primo amore. Oggi il cinema merita che lo si guardi così, con occhio disturbato e scevratore; oggi di fronte a Ford c'è Tay Garnett, di fronte a King Vidor c'è Charles Vidor. E allora prendo a difendermi, di fronte a me stesso, più che ai miei accusatori: non è che io abbia la mente capace di solo scorrere su di un carrello alla Alexandroff o di volgersi intorno per mezzo di una panoramica alla Dupont, no, anche meno tecnici o più elementari concetti albergano nella mia cervice. Ma che volete, è questo il mio modo di voler bene a Pudovchin e a Clair. Quando agli altri, mi hanno ignobilmente tradito, non posso che guardarli con le sopracciglia inarcate e distruggerli sotto il peso di una di quelle brutte parole che voi vi rifiutate di capire, come « funzionalità » o « asincronismo ». E piango sulle ceneri del perduto primo amore, gli eredi del mio patrimonio sentimentale di immagini si fanno così avaramente rari e soggetti ai mutevoli umori di Sua Maestà il *producer*.

Lo sa, forse si tratta di una specie di illusione prospettica. Forse dipende da me, da un inaridirsi progressivo, per cui l'immagine tanto acquista ai miei occhi il valore espressivo quanto ne perde di sentimentale. Forse il primo amore non è mai esistito se non nella mia fantasia, che se lo ricrea, secondo il desiderio, come la ragazzina bionda con gli occhi azzurri, per la quale sospirai tra anni sui banchi della scuola, senza trovare il coraggio di dirle una parola sola d'amore.

Eppure no, perbacco, che non è illusione. Anche se i Tay Garnett esistevano pure allora, sebbene chiamandosi in altro modo, non è illusione. Me ne rendo conto quando rivedo ora l'imperiosa bellezza « fatale » di Valentino e la confronto con quella rosea e ul boroldeo di Tyrone Power. Forse allora i films di Valentino mi saranno stati vietati, come atti a turbare i miei non ancor desti e maturi sensi. Chi oggi potrebbe tenere un simile effetto dagli sguardi innocenti di quel giovanottino benedetto come un garzone di parrucchiere? E vi sembra, questo, piccolo segno di scadimento? Ripenso ai capelli color stoppa accecante, ai seni gelatinosi, ai fianchi aggressivi di Jean Harlow, e li confronto con la bellezza ormai « scantata » di Lana Turner; penso alla comicità imperturbabile e metafisica di Buster Keaton e la raffronto con la goffaggine irritante di Ciaplin e Pinotto. Avete già capito quel che voglio dire. Anche voi sentite che qualche cosa si è spezzato, qualche cosa che sarà difficile ritrovare. Qualche cosa che non rientrava nel regno dei carrelli e delle panoramiche, che spesso con l'arte aveva una parentela assai relativa. Ma che pur esercitava su noi - allora - un fascino invincibile e, se non ci faceva gridare: « Ecco i nostri! », ce lo faceva pensare, che ci teneva a bocca aperta dinanzi ai cartelloni del cinema, con stupefatto desiderio. Qualche cosa che ora possiamo soltanto ricordare con un rimpianto talvolta struggente, come legato alla nostra stagione migliore: il primo amore, ecco.

GIULIO CESARE CASTELLO

DISNEY E I COLORI

Di tutta la produzione mondiale di disegni animati non conosciamo che una parte di quella americana e qualche esempio di quella francese, appartenente del resto al genere più commerciale. La produzione statunitense si riassume in un nome solo, Walt Disney. Gli altri americani hanno fatto sui nostri schermi apparizioni così fugaci che a malapena riusciamo a scoprire i punti che li differenziano dai consueti disneyani. Dei disegni inglesi russi e tedeschi, di cui ci è giunta sparsamente notizia, non conoscia-

mo nulla. Il disegno animato italiano, fatta eccezione per quattro o cinque tentativi ispirati quasi tutti ai motivi del Disney più dozzinale, non esiste.

Un quadro così incompleto non ha certo contribuito a chiarire le idee, nè può ora facilitare il nostro compito, che consiste nell'esaminare il valore dell'elemento cromatico nei film di disegni. E' chiaro, perciò, che considerare il colore nel disegno animato significa considerare unicamente, per forza di cose, il colore che ai loro disegni sovrappongono (perchè si tratta di sovrapposizione vera e propria e vedremo per quale ragione) Disney ed i suoi collaboratori. Cioè, significa restringere l'osservazione in limiti ancora più angusti, centrandola su di un obiettivo che è rimasto sempre eguale a se stesso. Mentre nessuno mi vorrà sostenere che l'avvicinamento del disegno animato alle sperimentazioni in tecnicolor riprese dal vero, introdotto recentemente da Disney, costituisca una novità tale da modificare i termini della questione.

L'aggiunta del colore ai suoi disegni, Walt Disney credo sia stato indotto a farlo, non perchè a ciò lo urgessero necessità espressive, ma per ragioni puramente commerciali. O, quanto meno - se l'affermazione può sembrare troppo cruda - soprattutto per ragioni commerciali o, subordinatamente (molto subordinatamente) per ragioni d'arte. Lo stesso Disney si deve essere reso sempre conto che il disegno in bianco e nero era già completo e tipico e che tradire questa sua limpida vena equivaleva a snaturare il suo mondo espressivo per ottenere in compenso, vantaggi assai dubbi e per accentuare quell'ibridismo da cui il disegno animato, suo e degli altri, non ha mai potuto liberarsi. Di fatto, all'ibridismo del disegno in movimento (che contribuiscono, come sostengono molti critici, ma alcune regole fondamentali della composizione cinematografica, montaggio in primo luogo) Disney ha aggiunto l'ibridismo di un colore che non è cinematografico - sebbene di ciò non gli si possa far colpa, visto che nessuno ha finora realmente «inventato» il colore per il cinema - ma, diciamo così, pittorico. E prendete l'aggettivo «pittorico» in senso molto generico: tutti sanno a quale specie di pittura corrispondano i «cartoons» in technicolor del nostro Disney.

Per questo si può dire che il colore è stato semplicemente sovrapposto al disegno. Basta una osservazione superficiale, i contorni ca i tratti seminari delle figure, animali o persone umane, sono seguiti inesorabilmente con linee forti e spesse. In questo tipo di disegno mancano le sfumature. Le figure e le parti così nettamente divise delle figure, danno l'impressione di non essere altro che recipienti in cui il colore debba essere versato e distribuito con meccanica uniformità.

Si capisce: Disney, cosciente più di ogni altro dei difetti del suo rudimentale sistema, ha di volta in volta cercato di modificare il procedimento della sovrapposizione, dilungando i colori sui margini delle figure e sugli sfondi e sperimentando, per quanto gli è stato possibile, i mezzi toni. Ma, in definitiva, le cose non sono mutate. Se qualche effetto di suggestione Disney ha ottenuto anche con il colore, (pensate a certi brani di Biancaneve o, forse meglio, ad alcune sequenze della prima parte di Bambi), ciò è dovuto, sì, ad una affinata sensibilità, ma pare e sopratutto ad un miglioramento tecnico, ad un perfezionamento manuale.

Dei film di Walt Disney occorre evitare l'esame, e trascuro ancora, quei fascicoli di avventure disegnate che hanno preceduto, in Italia, la moda per i «fumetti». Spesso questi fascicoli presentano il disegno soltanto, con le sue linee ben marcate, spesse e nere, e lasciano ai ragazzi il divertimento di arricchirlo dei colori. Quali non si dice ma essi sono tanto noti e ovvi che non si può mai sbagliare. I verdi, i rossi, i gialli trovano, si direbbe naturalmente, il posto giusto nei «recipienti» delle figure disegnate.

Non so se abbiate mai osservato uno di questi fascicoli colorati da un ragazzo. Se lo avete fatto, avrete notato come tra quelle riproduzioni e l'originale disneyano non vi sia alcuna differenza sostanziale. L'effetto che ottengono, da una parte il disegno ingenuamente colorato dal ragazzo e dall'altra il fotogramma sapientemente costruito da Disney, è pressochè identico. Direte voi: ma questa semplicità e questa possibilità, che Disney offre a tutti e persino ai ragazzi, di riprodurre quasi identici i suoi colori sono sommai un merito di più da attribuirsi al prestigioso creatore dei disegni animati. Può darsi che lo sia, ma si tratta di stabilire da quale punto di vista. Mentre una cosa è certa: questa è una delle tante prove, la più evidente anche se la più banale, della grossolanità di un sistema, basato - come si diceva - nella semplice sovrapposizione di colori uniformi alle figure disegnate. Se così non fosse, se il colore dovesse essere inscritto nei disegni sino a formare di esso parte integrante, tanto che più non si potesse distinguere dove termini l'uno e dove continui l'altro, se la fusione risultante avvenisse, come avviene in ogni quadro di pittore che si rispetti, i ragazzi non troverebbero così facile e naturale riempire gli spazi bianchi dei loro fascicoli. Un metodo più infantile di così, nell'uso dei colori, non saprei dove trovarlo.

Mi si potrà ancora obbiettare che le esigenze del movimento costringono Disney a rinunciare a tutte le sottigliezze pittoriche, perchè altrimenti non sarebbe possibile il disegno animato. Neppure questo escludo, sebbene dubiti molto dell'esattezza dell'osservazione, ma il fatto comunque resta. Restano i colori infantili di Disney, resta la loro grossolanità e la loro profonda bruttezza. Se poi si riuscisse a dimostrare che la colpa è del movimento, ossia del cinema, peggio ancora: dovremmo dar ragione a coloro che negano qualsiasi possibilità di carattere estetico al disegno animato. La condanna di Disney sarebbe totale. Egli per contro, tenta di «salvare la faccia» come meglio può, e di questo almeno dobbiamogli atto. Da abilissimo artigiano qual'è, egli riesce talvolta a camuffare per creazioni di schietta fantasia (e nè intrappolare così facilmente, molti candidi adoratori del «meraviglioso») sgorbi pittorici ricalcati su schemi ormai logori, che dell'infantilismo e per soprapiù del pacchiano infantilismo proprio di parecchie manifestazioni artistiche americane - vanno mille e un segno. Nelle produzioni minori, dove Disney è meno assillato dal desiderio di stupire i suoi spettatori, si avverte la tendenza a rompere questo cerchio soffocante, ad attenuare la fastidiosa rozzezza dei colori. Non è soltanto una tendenza, per ora. E Disney rimane quello che è sempre stato dal giorno in cui ha cominciato a pasticciare, con il tecnicolor: un disegnatore costretto ad usare i colori. Cosa che fa nella maniera più monotona, sciatta e fredda che si possa immaginare.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

VENTICELLO DEI CAMPI ELISI

Parigi, agosto

La sera del 24 febbraio, nell'anfiteatro della Sorbona, Léon Blum teneva una dotta conferenza sulle gloriose giornate della rivoluzione del 1848. In nome di questa rivoluzione, di cui si celebrava il centenario, la polizia proibì al pubblico, o meglio ad una parte di esso, di manifestare sentimenti rivoluzionari: colpa ancora del cinema, questo vizio impunito. Il leader socialista concluse nel '45 un accordo commerciale con Byrnes per regolare l'importazione in Francia dei film americani. E' naturale che su di lui cadessero tutte le colpe delle difficoltà attuali dell'industria cinematografica francese, che gli accordi Blum-Byrnes diventassero un « clamoroso scandalo » il giorno in cui i comunisti fossero stati allontanati dal governo e avessero cominciato ad odiare i cugini di meno severa obbedienza. Il partito di Thorez ha infatti patrocinato il movimento di protesta mettendo a disposizione dei malcontenti la sua organizzazione. Alla Sorbona, quella sera, sui ministri e gli accademici, i professori e le autorità in alta tenuta caddero prima i lazzi e le ingiurie dei manifestanti disseminati fra il pubblico, poi addirittura rotoli di pellicola lanciati a mo' di coriandoli. L'allusione non piacque agli agenti di servizio che arrestarono 24 manifestanti. Alle una e mezzo del mattino un centinaio di giovani tumultuavano ancora davanti al commissariato del Quartiere Latino reclamando la liberazione dei compagni. Finirono per essere accontentati.

Gli accordi Blum-Byrnes divennero il capro espiatorio di tutte le sfortune del « grande ammalato ». Attricette e generici scesero per le strade per una manifestazione di protesta. Davanti ai parigini in coda per entrare in qualche cinematografo dove si proiettavano film incriminati, agitatori specializzati cercarono di convincere i pazienti spettatori a dimostrare il loro patriottismo. Anche recentemente l'austero Palazzo Borbone venne messo in subbuglio dalla presenza, fra il pubblico, di numerosi attori: si discutevano i rimedi per « salvare » il cinema francese e i deputati cercavano di non far brutta figura. Ma non è imponendo dieci franchi di tassa su ogni biglietto d'ingresso — come dovranno pagare tutti i francesi a partire dall'ottobre — o provocando modificazioni agli accordi incriminati che la crisi sarà superata. E' una storia vecchia come il mondo. Lo si è visto del resto: Le diable au corps, Antoine et Antoinette, Quai des Orfèvres *non hanno avuto certo bisogno di protezionismi.*

E' vero che i risultati sono stati, almeno quantitativamente, minimi, rispetto a quelli ottenuti nel periodo classico del cinema francese o a quelli riscontrati ora in Italia o in Inghilterra; ma la cosidetta terza generazione, i Clouzot, i Becker, gli Autant Lara, i Jacque, si è messa al lavoro e può dare ottimi risultati.

Clouzot sta terminando Manon, *la storia modernizzata di Prévost, con una Manon collaboratrice orizzontale amata da un des Grieux partigiano sviato. Prévert sta lavorando ad una impresa del genere, allo scenario degli* Amanti di Verona *resi contemporanei. René Clair, che continua a riposarsi nella sua villa Miramar a Saint Tropez, prepara un'altra delle sue storie fantastiche.* Ho sposato una strega. *E' accaduto domani gli han ridato il gusto di certi giochi di fantasia. Ora pensa ad un Faust, ambientato in pieno romanticismo e le cui ambizioni scientifiche arriveranno sino alla ricerche atomiche.*

Duvivier, « il più grande regista di film a episodi » come malignano gli amici, pensa ad un film che abbia come protagonista Parigi: storia a tre sketches legati da un filo comune, che si svolge in vari quartieri e in diversi ambienti della capitale. Cocteau, terminati Les parents terribles *— per i quali la censura della Quarta Repubblica ha molti scrupoli — comincerà un* Orfeo *a colori. Marcel Carné ha iniziato* Eurydice. *Jean Dellanoy* Le secret de Mayerling *e* Aux yeux du souvenir, *Christian Jaque* D'homme à hommes. *Claude Autant Lara, su adattamento di Jean Aurenche, ha iniziato la lavorazione del* Blé en herbe *di Colette; un gruppo franco americano gira* L'homme de la Tour Eiffel *di Simenon; Serge de Laroche* Madame Bovary *la cui interprete sarà Arletty e i cui esterni avranno il merito di essere girati nell'« originale » Normandia.*

Jean Pierre Malaville ha terminato Le silence de la mer, *dal romanzo di Vercors: un film girato quasi esclusivamente in una stanza di due metri per tre. Un giurì di 24 persone, letterati e politici, deciderà se lo spirito del famoso romanzo è stato falsato e se la coscienza di Vercors potrà dichiararsi tranquilla. Pagnol, il crociato dell'antihollywood, dopo i viaggi in Spagna e in Portogallo e gli accordi con i reprobi Chaplin e Orson Welles, ha deciso di rifare la già finita* Belle Meunière *a colori col sistema Roux. Anche Stroheim è al lavoro. Finito* Le signal rouge, *girerà* I fuochi di San Giovanni, *storia drammatica in un villaggio delle Alpi. A proposito di Stroheim il* Figaro *ha pubblicato qualche tempo fa interessanti dichiarazioni dell'attore regista sotto il titolo « Come inventò, senza saperlo, la scuola italiana ». « Chiamatela come volete questa forma di cinema — ha dichiarato Stroheim — ma io ci credo. Nel '17 avevo trovato nella camera di un alberghetto un romanzo intitolato* Mc Teague *scritto da Frank Norris. Per calmare la fame e la voglia di fumare, divorai quel grosso libro e mi giurai di portarlo sullo schermo. Sei anni più tardi — avevo già fatto altri films — un produttore mi lasciò realizzare il progetto. Presi in affitto una vera casa in una vera strada di San Francisco. Giravo nelle camere stesse dei miei attori. Le 42 bobine dei* Rapaci *erano costate 9 mesi di lavoro e soltanto 470.000 dollari ».*

I registi che cercano di essere « occhi che vedono » sono all'avanguardia: la « scuola italiana » è diventata ormai uno schema. Peccato che in suo nome vengano rimesse in circolazione non poche porcherie: a Pigalle recentemente in una grande sala proiettavano Fedora *con Nazzari e Luisa Berida (perchè Ferida avrebbe potuto suscitare incidenti), capolavoro della « scuola italiana »!*

LORENZO BOCCHI

GIORNI PERDUTI

LUNEDI'

Ci sono poche cose più imbarazzanti, innervosenti, tragiche dell'ascoltar versi al cinema, specie se doppiati. Vedi, che so, Joan Fontaine, Ray Milland, incolpevoli, fare gli occhi belli mentre dalla loro bocca escono i più vergognosi bastardi che mai le muse di Arnaldo Fusinato e Sem Benelli abbiano figliato. Da testi, magari, di Shelley, Kipling, Shakespeare.

MARTEDI'

Vogliono realizzare « The Great Gatsby » di F. Scott Fitzgerald, il miglior ritratto di gangster della letteratura americana. Dio salvi il piccolo, amaro capolavoro dei twenties dall'efficienza realizzatrice di quella Hollywood che ha bruciato, incenerito il suo poeta.

MERCOLEDI'

Cattolici in gamba. Il gran romanziere inglese Greene ha dichiarato che Parigi non è più la stessa da quando hanno chiuso « la Sfinge ». Potrà sempre consolarsi in Italia coi S. Pietro all'Orto e gli Avignonesi.

GIOVEDI'

Chi ha visto Penna in camicia e pantaloni kaki offrire scatole di corn-beef a registi e soci da Cesaretto in Via della Croce, ha visto un poeta, un umile e vero figlio del Pauvre Lélian. Leggetelo nel primo, elegantissimo quaderno di « Botteghe Oscure »

Ecco il fanciullo acquatico e felice.
Ecco il fanciullo gravido di luce
più limpido del verso che lo dice.
Dolce stagione di silenzio e sole
e questa festa di parole in me.

*

LETTERE in direzione

IL CRITICO E LA SERVETTA

Signor direttore,

Qualche anno fa su un periodico corporativo della cinematografia svizzera (« Schweizer Film Suisse » per la precisione) vi fu un giornalista che fece un discorso singolare.

Rivolto ai critici di più rigorosa osservanza, egli mosse loro l'appunto di avere perso ogni contatto col grosso del pubblico. Hanno mai pesato questi censori spietati di film — chiedeva — alla reazione dell'uomo della strada, e perchè no? della semplice servetta?

Il sermone e soprattutto l'accenno alle servette parvero ai critici presi di mira una provocazione inaudita, peggio un tradimento della classe, dato che l'autore del monito era un giornalista. Ecco un'indignazione che mi pare alquanto artificiosa. Secondo me quel giornalista aveva il torto di sollevare in forma discutibile un problema che chi si dedica alla critica cinematografica è stato troppo a porsi.

Si dirà che è pretesa eccessiva quella che un uomo di cultura e di gusto (chè tale deve essere il critico cinematografico) si spogli non solo di un corredo di cognizioni ma addirittura di un abito mentale, per fare proprie le mentalità attribuite ad una categoria di lettrici della quale non si misconosce l'utilità, ma che non viene mai designata come depositaria di una raffinata sensibilità artistica. Per me se sbaglio c'è stato da parte del giornalista guastafeste, è stato quello di identificare nelle fantesche le esponenti della parte intellettualmente meno evoluta (o meno preparata alla valutazione del fenomeno cinematografico) della massa costituita dai frequentatori delle sale di proiezione. Un'esperienza fatta nel corso di più lustri mi ha insegnato che lo spettatore spiritualmente meno atto ad afferrare non solo il messaggio (o il succo della storia, come avrebbe detto più semplicemente Don Alessandro) ma anche i valori puramente filmici non si trova sempre nei posti a prezzi popolari. Ricordo per esempio l'atteggiamento violentemente negativo assunto da più di un lettrice in confronto di « A nous la liberté », alle obiezioni severissime che « Ragazze in uniforme » suscitò in ambienti intellettuali, e soprattutto non dimentico i commenti che tradivano un enorme tedio con cui presso che potrei assegnare agli ottimati della città in cui vidi arrotolarsi la sequenza ferroviaria iniziale di « La bête humaine », cioè una delle parti più vitali di quel film di Renoir. Ricordo ancora questo caso istruttivo: la prima volta che vidi « Citizen Kane » a Lugano (si era nel gennaio 1942) a proiezione ultimata nella sala non eccessivamente popolata si levarono alcuni sibili che fecero riscontro ad alcuni applausi; orbene non passo assicurare che i sibili partissero unicamente dalla piccionaia e che gli applausi provenissero esclusivamente dai posti più cari.

Una volta corretta l'inesattezza in cui cadde l'articolista di « Schweizer Film Suisse », io penso che il suo monito potrebbe essere meditato con qualche utilità da tutti i critici o resocontisti cinematografici. La discrepanza di vedute e il distacco fra la critica e il pubblico — anche se non assumono le proporzioni che loro attribuiscono per i loro trasparenti scopi molti produttori, noleggiatori e tenitori di sale — sono una realtà incontestabile. Ora io mi domando se questo fatto non produce di quando in quando un senso di disagio in quei critici che non indulgono a sterili ed orgogliose variazioni sul motivo oraziano: « odi profanum vulgus et arceo ». La mia posizione di fronte a questo isolamento della critica è umilmente questa: nessuno può ragionevolmente chiedere al critico di fare getto della sua sensibilità, del suo gusto, della sua cultura, delle sue tendenze. Ma l'esortazione a non compiacersi altre misura dell'isolamento in cui possono metterlo certi suoi atteggiamenti, la cordiale, direi affettuosa sollecitazione a porsi talvolta un interrogativo circa la reazione di molte anime semplicette, di molti spettatori sprovveduti al film che l'ha riempita d'indignazione o che l'ha entusiasmato, mi sembrano non siano fuori di posto.

Per questo il richiamo della servetta, pure con la imprecisione polemica, ha il suo pregio. Esso ha rispetto al critico una funzione analoga a quella che aveva il motto che uno schiavo incatenato rivolgeva nell'interno della biga al combattiero romano vittoriosa: ricordati che sei uomo.

Lugano, luglio 1948.

LUIGI CAGLIO

SHAKESPEARE ED OLIVIER

Caro Direttore,

potrà in parte il mio mestiere — che consiste nell'andare a vedere i films per riferirne in qualche modo — con un piccolo bagaglio di teorie in tasca, che mi servono di orientamento; poichè in realtà queste teorie non le ha inventate io — purtroppo! — nè sono capace di inventare teorie, ti dirò che ora mi trovo in grave imbarazzo per via di Laurence Olivier, il quale, dopo l'« Enrico V » s'è messo a rifare Shakespeare nel cinematografo con risultati che, stando a quanto si dice intorno al l'« Amleto », hanno messo un poco a soqquadro il mondo dei critici ed il pubblico.

Uno scompiglio gioiosa potrà si tratta in conclusione, delle opere di una delle più grosse intelligenze che siano apparse in questi ultimi anni nel campo dello spettacolo.

Ed ecco le ragioni del mio imbarazzo (tanto, mi vergogno a dirlo, soltanto ora, dopo che l'« Enrico V » m'era apparsa una fortunata e rara combinazione): non riesco a collocare criticamente i films di Laurence Olivier, nè sono capace di dire se si tratta di opere d'arte autonome per cui Shakespeare, sia pure intero nel suo testo, assume il significato di « natura » (del resto Goethe l'aveva già chiamato « una seconda natura ») — ma la cosa mi pare un poco esagerata; oppure se si tratta di una messa in scena cinematografica, la quale resta tuttavia una messa in scena e pertanto ha, in effetti, solo un valore aggiuntivo.

Ti dirò, caro Direttore, che in questi giorni ho letto quanto mi è capitato sottomano nei riguardi del nostro argomento: ho letto anche il lungo articolo di Paola Ojetti sul n. 5 di « Bianco e Nero », ma le mie idee sono tuttavia confuse.

In realtà Paola Ojetti è presa da altre preoccupazioni e da altri entusiasmi. Parla di « Il sogno di una notte di mezza estate » di Reinhardt e Dieterle, di « Giulietta e Romeo » di Cukor, delle due opere di Olivier. Non mette l'accento sui problemi, e infatti non distingue nemmeno con la dovuta cura le opere di Reinhardt e di Olivier — che rispettano il testo integrale, voglio dire il testo teatrale nelle sue battute — da quella di Cukor, che si serve del soggetto di « Giulietta e Romeo », utilizzando qua e là battute del testo shespiriano.

La strada di Cukor, potrebbe dire qualcuno, favorisce maggiormente la creazione cinematografica autonoma (in realtà, facendo un problema di risultati, si constata poi che Olivier è realizzatore cinematografico per molte lunghezze più interessante di Cukor).

In nessun caso la strada di Cukor compie quell'opera di divulgazione dei grandi testi shespiriani che realizza tanto sbalorditivamente l'attore-regista inglese: chè Shakespeare non è, inutile dirlo, nei suoi soggetti — uguali a tante altre storie grossolane del teatro elisabettiano — ma nella sua poesia, nelle sue precise parole.

Paola Ojetti, osservando che a vedere l'« Amleto » si pensa che è una creazione di Olivier, a leggere il testo teatrale si constata che il film ha rispettato integralmente Shakespeare, conclude dicendo per risolta il problema della perfetta fusione di cinema e teatro.

In verità, cara Direttore, la faccenda mi sembra complicata: insomma chi è l'autore della nuova opera? E si può parlare di una nuova opera?

Nell'« Enrico V », tra l'altro, Olivier riusciva a comporre un preziosissimo spettacolo, mediante l'impiego del colore e dei fondali scenografici evidentemente dipinti. Lasciava cioè al film una completa atmosfera di finzione (non rispondeva, volutamente, alle abituali richieste realistiche della scenografia cinematografica) ricuperando anzi la scenografia evidentemente ricostruita, per le sue composizioni pittoriche dell'inquadratura.

Mi sa che si tratti, in definitiva, della vecchia questione della regia teatrale, come risultato autonomo d'arte, nello spettacolo.

Olivier si serve, col criterio del vero « metteur en scène », dei mezzi nuovi del cinematografo, linguaggio che gli permette una amplificazione del campo lasciato alla regia.

C'è in questo « residuo-spettacolo » tanta parte perchè Olivier possa esprimere una sua particolare concezione del mondo, in forme adeguate?

Se sì, egli è un nuovo creatore di opere d'arte. Altrimenti è soltanto una prodigiosa intelligenza al servizio delle creazioni altrui. Le quali rimangono tali, pur avendo trovato una imprevedibile dilatazione spettacolare, che non aumenta la poesia, ma la rende più evidente e palpabile.

E' questo il problema?

Tuo
RENZO RENZI

IL CORTOMETRAGGIO

Caro direttore,

Tutti sanno che ad un documentario, perchè non incorra nel deficit, deve essere assegnato il 3% sugli introiti globali del film a cui è accoppiato: ed ogni realizzatore si propone in partenza di ottenere l'assegnazione dall'apposita commissione. Ma, se le mie fonti d'informazione non sono errate, non è ben precisato il criterio che governa la scelta della commissione: così anche un ottimo regista può andare incontro ad alee pericolose. Si dice che i censori apprezzino particolarmente nel documentario esattezza e precisione quasi didattica di fattura e che invece amino meno la libertà e la poeticità dell'osservazione (vita umana in ambienti naturali e sociali) e la tendenza all'affabulazione drammatica. Ora ciò può essere dovuto al lodevole scrupolo di istruire il pubblico; ma d'altra parte si nota che spesso i films che illustrano rigorosamente un palazzo od un museo, oltre ad essere morti cinematograficamente e quindi piuttosto pesanti per lo spettatore, non riescono nemmeno ad un'efficacia didattica: e spesso si risolvono in una serie più o meno ben disposta di fotografie tipo Alinari, come in un recente film su « Palazzo Venezia » accoppiato a « Legittima difesa »; e per films come quello, riconosciamolo, i soldi spesi sono sciupati. Inoltre in tal modo si rende più agevole il compito ai mestieranti, che invece sarebbero eliminati se il criterio di giudizio fosse più severo dal punto di vista artistico e meno da quello del contenuto. E' sempre facile realizzare su una città un documentario nel quale non sia trascurato nè il monumento ad X nè il Palazzo del Comune, nè il più famoso quadro del Museo Civico. Molto più difficile, e non alla portata dei mestieranti, è dare un'interpretazione degli abitanti, del lavoro, infine del senso dell'esistenza su di un certo pezzo di terra, in una certa città.

Non bisogna dimenticare che il cortometraggio è, sì, un mezzo per istruire il pubblico, ma anche un mezzo per formare gli artisti del cinema. Se oggi un giovane non può esprimersi liberamente attraverso il documentario, domani gli sarà più difficile saltare nella produzione a lungometraggio. Questo mezzo così bello per dimostrare le capacità di ciascuno esiste; perchè dunque con limitazioni di contenuto impedire che le singole capacità si rivelino? E' come tagliare le ali a chi le ha più lunghe. Si lasci che nei 300 metri del cortometraggio si esprimano gli stessi contenuti e se possibile si raggiunga lo stesso stile che nei lungometraggi di Rossellini o di Flaherty. Sarebbe l'unica possibilità per vedere sprizzare intelligenza e fantasia da tutte le parti, o almeno da quelle parti dove esistono realmente. In fondo lo scopo delle leggi che regolano le manifestazioni artistiche dovrebbe esser sempre quello di favorire la rivelazione dei talenti.

Certo anche il cortometraggio turistico o didattico può essere assai bello, ma a patto che non sia rigorosamente informativo e che si affidi invece ad una didattica in senso più lato, ad una didattica emozionale.

Potrebbe anche darsi che i miei suggerimenti fossero a vuoto e che le cose non stessero veramente così. In tal caso tra i più lieti di una smentita sarei anch'io.

Cordialmente

SERGIO FROSALI

SULLE CINETECHE

Caro Direttore,

uno degli argomenti più brucianti fra quelli che riguardano il cinema, è la conservazione dei grandi film del passato da un lato e per l'altro la valorizzazione di questi a scopo di studio, insegnamento e anche per semplice diletto artistico. Come gli Enti che curano la conservazione delle pellicole e cioè la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e la Cineteca Italiana, per dire dei maggiori, si trovino in cattive acque e non abbiano neppure i fondi per fare i più necessari e impellenti controtipi di film, alcuni dei quali forse unica copia rimasta in Europa o nel mondo, è cosa arcinota, anche se incredibile. Oggi questi Enti distribuiscono queste gloriose copie ai cineclubs della Penisola: ed è questa una necessità a cui si trovano costretti per non perire in una assoluta deficienza finanziaria; chè tale eventualità sarebbe poi la peggiore, perchè è necessario che simili istituzioni, per il bene del cinema e per il nostro esistano e sopravvivano. E se ancora esistono e sopravvivono lo dobbiamo, si sa bene, a quei pochi appassionati, che tengono in piedi l'impalcatura della Federazione con le loro forze e con il loro lavoro, che han molte grane e nessun riconoscimento.

Ma infine, ci viene il dubbio, merita proprio? Conviene proprio dare in giro queste pellicole rare, senza averne la necessaria salvaguardia, in modo da poterle custodire e garantire contro l'uso e l'abuso per un tempo più lungo possibile? Lo scopo è quello di diffondere il Cinema vero, di farlo conoscere, di studiarlo. E' insomma uno scopo serio, un lavoro duro, che deve essere fatto da competenti, e con profondo amore per l'arte senza compiacimenti ambiziosi e rilassamenti snobistici. Ora invece cosa sono i Cineclubs, ovvero la « base » di questa organizzazione? Tu sai che io mi son tenuto al corrente di queste cose e conosco come vanno. Il cineclub di Parma, per esempio, è stato altamente meritorio, non forse altro perchè ha creato la condizione ambientale per formare questa vostra bella « Critica ». Ma la maggior parte dei Cineclub, compreso quello di cui io avventuratamente sono uno dei soci fondatori, sono delle associazioni eleganti o meglio mondane, di gente che non comprende niente del Cinema, che non ha la minima preparazione anche nel campo più vasto dell'arte e che è talvolta, ripeto, in taluni casi, favoreggiata in questa sua offensiva e avvilente inferiorità.

Dico inoltre che in tali Circoli di bellimbusti si ha il segreto pensiero che la retrospettiva sia un curioso spettacolo, ma degno di compassione, offerto a persone molto intelligenti. Perciò si ride e si sfotte, si va in brodo di giuggiole con una sublimità scoraggiante.

E allora lo scopo, e allora la serietà? e allora il nostro Cinema? E quelle vetuste pellicole costrette a una triste vecchiaia?... Non certo questo è il fine per cui c'è gente che lavora alla Federazione italiana ma anzi è proprio per il contrario.

A mio parere si dovrebbe studiare un sistema diverso di divulgazione dei films, più economico e anche più centralizzato. Le mie idee ve le scriverò per quest'altro numero della vostra rivista.

Tuo
GUGLIELMO AMERIGHI

Al Festival
DI LOCARNO

(*dal nostro inviato speciale*)

Locarno, luglio - Il III Festival internazionale di Locarno ha mantenuto il carattere delle due precedenti edizioni: quello, cioè, dichiaratamente « commerciale » di una « Fiera », in occasione della quale produttori e noleggiatori di dieci paesi si sono incontrati con gli esercenti per la vendita e l'acquisto dei « programmi » per la prossima stagione. E questa fisionomia di *grande mercato della pellicola* è stata rivelata dalla stessa composizione del calendario delle sedute serali (riservate al pubblico), che, ove si eccettuino « Germania, anno zero » del nostro Rossellini e « Fort Apache » di Ford, hanno riservato allo spettatore pagante opere cinematografiche di buona fattura, ma non certo « di eccezione ».

Tuttavia, anche da un punto di vista più squisitamente artistico, il Festival non ha deluso, perchè, oltre i due film sopra accennati, nel corso delle numerose « privées » mattutine e del primo pomeriggio, ha offerto ai rappresentanti della stampa e agli invitati delle produzioni che si distaccano dalla media corrente. Trascureremo, perciò, i film che sicuramente batteranno i record degli incassi quando giungeranno nelle sale normali, ragguagliando, invece, i nostri lettori sulle opere che ci son sembrate degne di una certa attenzione.

La *Cecoslovacchia*, presentando « Pressentiment » di Otakar Vavra (con Natasa Tanska, Rudolf Hrusinski, Marie Brozova) ha confermato le « promesse » di ripresa rivelate l'anno scorso a Venezia. Infatti il regista di « Verginità » e di « Die Lustigen Weiber », raccontando l'avventura d'una inesperta fanciulla che corre il rischio di finire vittima di un dongiovanni da strapazzo, ha costruito un film, per molti aspetti pregevole, in cui, per la forma ed il contenuto, mantiene vive le caratteristiche della tradizione filmica boema: un profondo senso della natura, cioè, un casto pudore anche nei passaggi più arrischiati, un racconto impostato quasi esclusivamente sul potere evocativo dell'immagine. Peccato che in « Pressentiment » nuoccia un eccessivo « turbinio » ingiustificato della camera, che molto spesso gli fa assumere un carattere ingenuamente sperimentale.

La selezione *francese* ha notevolmente deluso: infatti dei cinque film presentati dalla produzione transalpina solamente « La vie en rose » di Jean Faurez (con François Perier, Louis Salou, Colette Richard) merita un cenno particolare, oltre che per i suoi meriti indiscussi, per il fatto che segna un deciso passo innanzi del suo artefice. Il Faurez, che dopo essere stato « publicity-man » e produttore, ci aveva dato film non certo peregrini, quali « Service de nuit » e « Contre-énquete », per la prima volta ha tentato, con buoni risultati, l'analisi psicologica. Sul filo d'una burla giocata da tre allievi di un collegio maschile ad un istruttore che crede di aver conquistato il cuore della figlia del proprio direttore, Faurez ha esplorato, narrando una storia che il protagonista « immagina » sotto l'impulso determinato dalla burla feroce, gli angoli più riposti dell'animo umano: e di un animo umano che soggiace ai complessi del timido. Tale indagine, che richiama in certo qual modo il capolavoro di Jean Vigo « Zero de conduite », è precisa ed acuta, e svolta attraverso un sapiente uso dei mezzi tecnici in funzione espressiva. Tuttavia il film risente di una mancanza di coraggio, che impedendo alla satira di raggiungere i limiti estremi di una plausibile crudeltà, le ha tolto gran parte della sua « tragicità ».

Un solo film ha presentato, invece, la *Germania*, ma tale da determinare la certezza nell'osservatore non superficiale, che la produzione tedesca, libera ormai dai molti vincoli che la censura hitleriana le imponeva, sol che « possa riprender fiato » potrà dire la sua parola nell'ambito del cinema inteso come arte. « Film Ohne Titel » del duo Rudolf Jugert-Helmuth Kautner l'autore, questi, dell'interessantissimo « In jenen Tagen », (con Sohnker, Hildegarde Knef, Irene von Meyendorf, Willy Fitsch, Erich Ponto), è la storia di « un film da fare »: uno sceneggiatore, un regista ed un attore, discutono un soggetto che dovranno realizzare: lo spunto è ormai fermo e deciso l'amore di una cameriera con un antiquario, ambientato nella Germania della guerra o della disfatta ma ciascuno dei tre propone sviluppi e finali diversissimi. E il film, ripetendo un giuoco caro al Pirandello de « I sei personaggi » e di « Stasera si recita a soggetto », li mostra, via via, realizzati, secondo modi e stili contrastanti: si passa, perciò, dal tono drammatico a quello sentimentale, dal comico al grottesco, adeguando i mezzi espressivi alle varie atmosfere in cui sono immersi i rispettivi episodi. E, anche se l'ultimissima parte del racconto appare un po' confusa e dispersiva, nell'insieme i vari e antitetici modi sono sufficientemente amalgamati, sì da dimostrare che i due registi posseggono, oltre che una conoscenza profonda della storia del cinema, un raro potere di sintetizzare e fondere gli ingredienti più disparati. Opera, dunque, giustamente definita « stilisticamente riassuntiva », ma che ci obbliga a considerare con la massima attenzione la cinematografia germanica di oggi e di domani.

Anche la selezione *britannica* va considerata, al tirar delle somme e nonostante la facilità e l'inconsistenza di « Miranda, la sirena » di Ken Annakin (con Glynis John, Googie Withers, Griffith Jones, John Mc Callum, Margaret Rutherford), come una « conferma »; la conferma, cioè, del nuovo indirizzo dato da Rank, dal Festival di Bruxelles in poi, alla produzione albionica. « The October Man » di Ray Baker (con John Mills, Joan Greenwood, Edward Chapman, Joyce Corey) e « It Always rains on Sunday » di Robert Hamer (con Googie Withers, Jack Warner, John Mc Callum) appartengono a quel realismo inglese, i cui esponenti più qualitativi sono « Odd Man Out » di Carol Reed e « Brief encounter » di David Lean. Il primo illumina il dramma di un uomo in bilico tra la ragione e la follia, ingiustamente accusato d'un crimine; il secondo, la cui azione è chiusa nell'arco breve d'una domenica, segue la caccia e la cattura d'un evaso che si rifugia in casa d'una sua ex amante. In entrambe le opere, per quanto i registi siano diversi, si rileva la stessa distaccata obbiettività, lo stesso sapiente uso dei mezzi espressivi cinematografici, lo stesso « tono » crudo e morbido insieme della fotografia. E se l'analisi psicologica di « The October Man » ci sembra più precisa ed acuta, di « It Always Rains on Sunday » segnaliamo il dinamicismo finale: la disperata fuga, con cattura finale, dell'evaso in una stazione sotto la pioggia, tra binari lucidi d'acqua, treni che partono e treni che arrivano.

La « rappresentativa » *italiana* constava di numerosi film (di cui « Germania, anno zero » di Rossellini, « Proibito rubare » di Luigi Comencini e « Arrivederci papà » di Camillo Mastrocinque assolutamente inediti) alcuni dei quali (« Gioventù perduta » di Pietro Germi, « Cuore » di Duilio Coletti, « Come persi la guerra » di Carlo Borghesio, « L'ebreo errante » di Goffredo Alessandrini) già largamente conosciuti nel nostro paese. L'opera più attesa era indubbiamente la recente fatica del regista di « Roma città aperta », l'ultimo capitolo della trilogia rosselliniana della guerra e del dopoguerra.

Nel suo « diario » berlinese Rossellini, affidandosi ancora una volta a quell'estro improvvisatore che l'aveva sorretto per le due opere precedenti, ha voluto, presentando la *cronaca* delle disperate giornate e delle notti ossessive della capitale della disfatta, costringere lo spettatore a cavarne il sugo, a spremerne la morale. Con l'operatore accanto, ubbidiente ai comandi ed ai suoi capricci, Rossellini ha percorso le vie slabbrate di Berlino, è salito fino agli ultimi piani dei palazzi scheletriti, è penetrato nelle case scoperchiate, seguendo il tenue filo conduttore d'una storia: la storia di un « ragazzo di Hitler » che uccide il vecchio padre, « bocca inutile », e che, quando si rende conto del crimine commesso, quando ha la *nozione* del delitto contro natura, si precipita dall'alto sullo sconnesso selciato. Successivamente, secondo un severo criterio di autocritica (questa volta esasperato fino al massimo limite) Rossellini ha inesorabilmente eliminato tutto quanto gli è parso superfluo e non essenziale, fino a quasi rasentare lo schematismo. E il film ch'è venuto fuori da tutto questo lavorio è un crudelissimo documento di vita vissuta: ma un documento in cui appaiono sequenze ottime, altre meno, altre infine addirittura scadenti. Tra le prime ricorderemo l'effetto ottenuto facendo diffondere da uno sgangherato fonografo, innanzi a due sonnolenti Tommies, sotto le volte bruciate e devastate della ex-cancelleria, un discorso di Hitler; la panoramica iniziale, per altro mutilata nella edizione presentata a Locarno, e la « passeggiata » del piccolo Edmund per le stra-

de berlinesi, dopo l'uccisione del padre, una delle pagine cinematografiche degne di figurare in una nuova Bibbia. Tra le occasioni mancate per una inspiegabile fretta rammenterò l'episodio del cavallo, sul cui cadavere si avvenga la *folla* affamata, e il funerale: situazioni, momenti che andavano maggiormente approfonditi. Tra le cose più brutte, infine, registreremo tutte, o quasi, le scene in interno, appesantite da una logorroica verbosità, o la lunga tirata del vecchio padre prima della sua morte. Tuttavia, nonostante i difetti, «Germania anno zero», anche se è inferiore a «Roma città aperta» ed a «Paisà», appartiene a quel ristretto nucleo di opere di eccezione di cui, anche tra dieci anni, si continuerà a parlare.

Se «Arrivederci papà» di Camillo Mastrocinque (con Gino Bechi, Mariella Lotti, Silvana Pampanini) merita solo un fugace cenno per lo spunto - due bimbi «ancora non nati» si danno un gran da fare per condurre al matrimonio l'uomo e la donna che si sono scelti per genitori - che si ispira in modo evidente al «genere» Frank Capra, «Proibito rubare» di Luigi Comencini, pur non possedendo la compiutezza di un prodotto finito, è opera degna della massima attenzione. Le fonti facilmente identificabili: da un lato il documentario «Bambini in città» dello stesso Comencini, dall'altro «Boys Town» di Taurog, inseriti l'uno e l'altro nella tradizione di «Sciuscià» di De Sica. Infatti il giovane cineasta, che per la prima volta si è impegnato in un'opera di ampio respiro, facendo tesoro della sua esperienza documentaristica e delle sue «conoscenze», ha affrontato il problema della infanzia abbandonata, narrando le avventure tragicomiche di un buon prete italiano (Don Rivolta! Don Sturzo!) che riesce a fondare una «città dei ragazzi». Su questo filo conduttore, Comencini ha costruito una serie di scene e scenette «chiuse», ora comiche, ora patetiche, ora drammatiche; e nel far questo ha dimostrato di possedere, oltre che una certa ingenuità che scomparirà quando avrà acquistato anche il mestiere, precise doti di penetrazione, il «senso» dell'inquadratura, la nozione esatta del valore emotivo di un dettaglio.

D'altronde pensiamo che i «difetti» di «Proibito rubare» siano apparsi più evidenti, in quanto, essendo stato presentato il film di Comencini quasi contemporaneamente a «Qualche parte in Europa» dell'*ungherese* Geza Radvanyi, un film che affronta l'identico problema, risolvendolo, però, non da un punto di vista cristiano, ma da quello laico-collettivista, si è potuto stabilire un immediato e diretto confronto tra l'opera di un giovane e quella smaliziata di un cineasta già «arrivato» (e, che per giunta, si è potuto valere della collaborazione di Bela Balasz, autore della sceneggiatura). Il Radvanyi, con un piglio sicuro, con un'esatta nozione di quel che può rendere un accoglimento tecnico, un dettaglio di volto umano, una sospensione del sonoro, un «mezzo» di raccontare piuttosto che un altro, dopo aver rapidamente inquadrato i principali personaggi - tutti piccoli «cinargok» (vagabondi) incontrati per le strade d'Ungheria - è passato dall'avventura «personale» a quella «corale», raggiungendo effetti stupefacenti.

E' stata quella riservata dal film di Radvanyi una lietissima e grossa sorpresa riservatici dal Festival locarnese e ci ha ripagato ampiamente della mezza delusione procuratoci da John Ford con il suo discontinuo ed aritmico «Fort Apache».

Sarà bene intenderci subito su questo film: «Fort Apache» si distacca prepotentemente dalla media corrente della produzione americana; tuttavia esso delude perchè è un preoccupante sintomo di involuzione. Anche qui Ford si è ispirato al western: a quel western che gli aveva permesso di darci «Ombre rosse» o «My darling Clementine»: ma questa volta il vecchio John, pur inserendo nel suo film mirabili esterni colmi d'aria e di poesia, pur costruendo sequenze che provano il dominio completo dei mezzi espressivi cinematografici (l'improvviso ammutolire del sonoro, rotto di colpo dal lamentoso grido degli zoccoli dei cavalli di uno tribù pellirossa che muove all'attacco, fa «saltare sulla seggiola»), non è riuscito a trovare il «tempo» che insieme legasse i vari brani che, pur pregevoli, non si fondono nel tutto. Sicchè il film manca di mordente, e ci scorre addosso come una «esercitazione» di un famoso maestro, incapace di ritrovare quel grano di genialità che un giorno lo fece grande.

Invece due altri registi della «vecchia guardia» hollywoodiana, che avremmo ormai catalogato tra i ciarpame, hanno improvvisamente riacquistato slancio ed estro, rivelandosi come forze vive su cui il cinema americano può ancora contare.

Di Henry Hathaway s'era giunti, insieme a tante opere dichiaratamente commerciali, «13, Rue Madeleine», un film, cioè, che pur non possedendo i requisiti del capolavoro, pur non superando i limiti di una corretta onestà, poteva fornire qualche elemento su cui basare la speranza che nel regista de «I lanceri del Bengala», sotto l'impulso determinato dallo choc violento di «Roma città aperta», si stesse svolgendo un silenzioso processo evolutivo. C'era, infatti, nell'ibrido di «13, Rue Madeleine» - una mescolanza tra il documentario ed il film di fantasia - come una prepotente aspirazione alla «verità».

Ed ecco ora, a confermare la nostra sensazione, «Kiss of Death» (con Victor Mature, Brian Donlevy, Coleen Gray, Richard Virginia, Patricia Morison), per cui Hathaway ha scelto la «materia» che Ben Hecht e Lederer avevano cavato da un romanzo di Lipsky: un romanzo che illumina la tragica avventura d'un uomo, delinquente più per influenze ambientali che per una criminalità connaturale, che, spinto dall'amore per le sue bimbe, vuole tornare dalla parte del giusto e del bene. Per far ciò tradirà i suoi vecchi compagni, che lo condanneranno a morte. Ma l'ex gangster per dare alle sue bimbe la certezza di un domani di tranquillità e di benessere, deliberatamente si farà bersaglio della pistola del sicario.

Il punto di partenza del soggetto, come si vede, ha molti punti di contatto con lo spunto di «The Killers» di Hemingway; ma, mentre il protagonista del racconto hemingwayano è un succube, che attende angosciato ed impotente l'arrivo di coloro con cui «ha tagliato i ponti», l'eroe di «Kiss of Death», che trova nell'amore paterno la sua forza, *vuole* con caparbia volontà raggiungere lo scopo che si è prefisso, e si muta in *attore*: un attore che, vinto attraverso la propria umanità il terrore della morte che paralizzava l'altro, va incontro alla sua sorte. Storia e dramma, come appare anche da questi brevissimi accenni, pieni di un verità umana che avrebbe corso il rischio di essere raggelata e sminuita passando attraverso gli schemi della routine hollywoodiana. Ed ecco allora Hathaway, sulla spinta del realismo italiano, abbandonare gli studi, gli ambienti «ricostruiti», ed esplorare le vie, i ritrovi, gli uffici di polizia, le carceri, le case autentiche dei quartieri in cui vive, soffre e muore la povera gente, e, armato di un implacabile obbiettivo, seguire i suoi eroi là dove «esistono», immersi nell'atmosfera dei loro giorni e delle loro notti. A questi concetti di principio aggiungete un mestiere *suo*, una perfetta conoscenza di quel che si può cavare dal valore plastico di un viso, da un movimento di macchina, da un suono, da una voce ed avrete un film di raro contenuto artistico ed umano.

L'altro «redivivo» è Lewis Milestone, di cui ricordavamo il famosissimo «A l'Ouest rien de nouveau». Ora egli, trasfondendo il *punto di vista* dei soldati scolpiti da Remarque nel suo libro più noto in un clima più attuale, ha descritto in «A Walk in the Sun» (con Dana Andrews, Richard Conte, Sterling Holloway, George Tyne, John Ireland, Herbert Rudley) la «passeggiata» di una «sezione» di soldati americani, seguendola dallo sbarco sulla costa salernitana fino alla conquista d'una fattoria. La trama è quasi inesistente, quasi un pretesto per un'analisi dell'anima del soldato, per la puntualizzazione di stati d'animo comuni a tutti gli esseri umani che vestono una divisa militare, che non amano la guerra e sono costretti a farla, che vorrebbero vivere una placida esistenza borghese ed eroicamente e non costretti, invece, senza sapere bene perchè, ad uccidere e ad essere uccisi. E tutto questo, ora con maggiore ora con minore efficacia, il Milestone rivela nel suo «A Walk in the Sun»: un'opera che nonostante talune manchevolezze, nonostante vi faccia talvolta capolino un pizzico di involontaria retorica, rientra in quelle di eccezione; non di quelle opere che, piene di dolorosa e schietta umanità, sarà domani ricordata come una delle cose migliori del tempo di guerra.

GAETANO CARANCINI

Cinema americano: Cinquant'anni dopo

IV.

Un divo come Chaplin, naturalmente, può creare una completa personalità indimenticabilmente valida e che sembra possedere una sua propria vita come i durevoli personaggi della letteratura. Ed abbiamo avuto anche ottimi films in cui i divi erano subordinati al tema ed alla concezione generale: Gary Cooper e James Stewart nei memorabili films di Capra; Spencer Tracy e Sylvia Sidney in «*Fury*»; Merle Oberon, Laurence Olivier e David Niven in «*Wuthering Heights*»; Ray Milland con il suo «Academy Awar» per l'interpretazione della figura di Don Birnham in «*The Lost Weekend*». Ma queste sono le rare eccezioni che provano quanto più spesso questa regola potrebbe essere infranta se esistesse un maggior coraggio individuale ed una maggiore convinzione artistica nei realizzatori di films ed un più maturo responso da parte del pubblico ammaliato. Troppo spesso, col sistema dei divi, eccellenti storie sono state ridotte a dei meri pretesti e gli sviluppi del personaggio sono stati sacrificati allo sfruttamento di una personalità superficiale, come quando Don Ameche ha rappresentato il personaggio di Alexander Graham Bell.

Nell'età del sistema dei divi, alcuni nostri films più duraturi sono stati quelli senza un repertorio di divi (per quanto eufemisticamente chiamati «*all-star*») e cioè: «*Stagecoach*», «*The Informer*» e «*The Long Voyage Home*» di John Ford e Dudley Nichols; «*Of Mice and Men*» e «*A Walk in the Sun*» di Milestone; «*G. I. Joe*» di Cowan e Wellman, e recentemente «*Crossfire*», un rivoluzionario attacco all'odio razziale che aggiunge i nomi del capo dello «studio» R.K.O. Dore Schary, del produttore Adreon Scott, del regista Edward Dmytryk e dello scrittore John Paxton alla lista d'onore degli innovatori di Hollywood.

Se impareremo a sostituire le immagini narcisistiche e le svenevoli fantasticherie con dei veri attori che interpretino parti credibili in situazioni reali, se impareremo o chiederemo ad Hollywood qualcosa di più che gli indorati gigli appassiti a cui molti di noi sono abituati, il nostro schermo avrà la possibilità di provare in modo consistente ciò che ora accenna solo in modo spasmodico: che rappresenta cioè, non solamente la più divertente, ma la più suddisfacente e convincente forma d'arte per la sua capacità di sintetizzare la composizione, la pantomima, il dramma parlato, la fotografia, il movimento ritmico e la musica.

Quando i «Grable and Van Johnson Clubs» saranno sostituiti dai «Ford and Wyler Clubs», dai «Nichols and Sherwood Clubs» e dalla «Società per l'Apprezzamento della Fotografia di James Wong Howe» e, parlando seriamente, se solennemente uno dei nostri puerili «fan clubs» fosse trasformato in una società per la comprensione e l'incoraggiamento dei films migliori, come quelli che sono fioriti in Inghilterra ed in Francia, ciò dimostrerebbe che stiamo dando a questo strumento maltrattato la maturo attenzione che merita.

Nel frattempo rappresenta sempre un buon affare impiegare quei divi di tipo standard in racconti di tipo standard, racconti che hanno superato la prova del fuoco della Cassa. C'è un aneddoto che circola a proposito del capo di un grande «studio», che chiameremo A. C., il quale realizzò un film di ambiente marinaro per un collega di produzione. Il competitore, cui piaque il film, gli chiese a che altro stesse lavorando. «Ad un film di ambiente sottomarino», disse A. C. «Hai un buon soggetto?», chiese il competitore. «Certo — rispose A. C. — l'hai visto proprio adesso». Apocrifo o meno che sia l'episodio, nessuno potè mettere dubbi, quando più tardi apparirono i due films, che la somiglianza fosse puramente intenzionale.

* * *

Fin da «The Great Train Robbery», il «circo» era stato il terreno favorito per la gente dal cuore di coniglio e dalla mentalità da bottegaio che preferirebbe inalberare un segnale di pericolo piuttosto che affrontare la lotta per abbattere qualcuno fuori dal cancello. Così abbiamo avuto cicli dei fuori legge dell'Ovest, cicli di romanticismo rusticano, cicli di donne fatali, cicli di rievocazioni storiche, cicli della Guerra Civile, cicli delle bambinette, cicli dei gangsters, cicli delle donne perdute e recentemente una serie di racconti pseudo-psichiatrici in cui l'amnesia è diffusa come un comune raffreddore. Non è improbabile che una certa conoscenza delle malattie mentali, delle loro cause complesse e delle varie terapie gioverebbe agli scrittori ed ai registi dello schermo nella creazione e nel miglioramento dei personaggi e delle trame. Ma, con la barbetta di Mida che muta ciò che tocca in una massa inerte, Hollywood punta il suo dito d'oro sulla psichiatria ed ecco la psichiatria diventare una graziosa donnina che al primo sguardo s'innamora del suo bello ed atletico paziente, la cui allucinazione addomesticata essa risolve come un freudiano problema di cruciverba.

Sotto il fuoco continuo per due anni di trame a sfondo psicopatologico, ci si potrebbe aspettare dal pubblico un'attitudine più comprensiva verso questo nuovo bronco vitale dello medicina. Ma tutto ciò che i cinematografari hanno imparato dal circo in questione è che molto probabilmente l'assassino finirà per essere il capo psichiatra. Poichè lo scritto originale, la regia, la fotografia, la stampa, i trucchi visivi e tutte le altre fasi di questa arte complessa sono andate costantemente migliorando, mentre il contenuto è rimasto indietro, sembra che una tensione sempre più alta si sia prodigata in prodotti sempre più scarsi, per giungere al film medio odierno di Hollywood che vien fuori dal magazzino come una scatola ben fabbricata: amore, avventura, psichiatria, storia, valori spirituali, tutti incartati e chiusi ermeticamente, non tocchi dalla mano o dal cuore umano. Quando un critico cinematografico definiva «No Leave, No Love» come «un film a buon mercato per cui non sono state risparmiate spese», trattava un argomento specifico, mentre l'asso dello schermo, lo scrittore Dudley Nichols, generalizzava l'accusa definendo la maggior parte dei film di Hollywood

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Rassegna mensile

diretta da ANTONIO MARCHI
e da FAUSTO FORNARI

Direzione · Redazione · Amministrazione
PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57 · Telefono 46-33
Redazione Romana
presso Federazione Circoli del Cinema – Roma

Un numero L. 100; *Numeri arretrati:* n. 1 L. 40, n. 2 L. 40, n. 3-4 L. 60, n. 5 L. 60, n. 6 L. 60, n. 7 L. 60, n. 8 L. 150, n. 9 L. 100.
La collezione completa dei primi 7 numeri L. 300

ABBONAMENTI:

A nove numeri L. 800
A nove numeri cumulativo con le raccolte dei primi 7 numeri L. 1000
Conto corrente postale n. 8/5199

Chiunque ci fornirà cinque nuovi abbonamenti riceverà in omaggio un abbonamento a 9 numeri

Officina Grafica Fresching · Parma

come «sgorrevoli, levigati, lucidi come l'acciaio e... altrettanto privi di vita».

Negli ultimi mesi si è verificata una crescente richiesta, da parte dei critici cinematografici seri, di un maggior numero di films che trattino onestamente della vita americana contemporanea. Dalla sua posizione fortificata del «New York Times», Bosley Crowther è esploso contro i «capricci stereotipi» di Hollywood difendendo quei films che abbracciano problemi e idee contemporanei.

Da Louisville, Boyd Martin, redattore drammatico del «Courier-Journal», ha lanciato una campagna contro le favole evasive e le formule trite a favore dei «problemi autenticamente drammatici di questi tempi eccezionalmente gravi». A quanto sembra, Martin pensa che il pubblico sia stanco di sogni oppiati e preparato a cose più forti.

Invece pare che per molti dirigenti di Hollywood le storie più sicure siano quelle che fabbricano i sogni della gente: sogni fabbricati da esperti, come ebbe a definirli un divo del muto. Lontano dai vostri guai, dalle responsabilità e dalla abituale monotonia, voi sedete nell'oscurità che vi avvolge ed ecco De Mille o uno degli altri geni della mediocrità tessere per voi un sogno che costa un milione di dollari: la segretaria privata si toglie gli occhiali e si trasforma in una donnina attraente, nell'ideale compagna del principale; l'ereditiera ricca e viziata, ma bella, trova il suo partito in un sempre più ostinato uomo del popolo; la donna efficiente e affarista che ha dimenticato di essere donna viene ricondotta allo stato originario dal giovane volitivo, il quale la ripone nella casa dove alla fin fine essa ha sempre desiderato di essere. Al momento giusto il cattivo viene catturato, il giuoco è fatto e lo spettacolo fila.

(continua)

(trad. di G. Ambrosoli)

BUDD SCHULBERG

SIPARIO

Rassegna mensile dello spettacolo

Diretta da IVO CHIESA

Direzione, redazione e amministraz.:

Bompiani - Corso Valdocco, 2 - TORINO

LA CITTADELLA

Mensile di Politica e Cultura

Diretto da SALVO PARIGI

Uffici: Piazza Vittorio Veneto, 6

BERGAMO

CITTADELLA FILM

PARMA

Via Università, 7

LUX FILM

ROMA

LA DUCALE

Profumi

LA FIERA LETTERARIA

Settimanale

delle lettere, delle arti e delle scienze

Direttore: PIETRO PAOLO TROMPEO

Direzione e Amministrazione

Via dei Condotti, 5 — ROMA

ABBONATEVI

A

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

La revue du cinéma

Mensuelle

Directeur-Rédacteur en chef

JEAN GEORGE AURIOL

Paris: 5, Rue Sebastien-Bottin (7e)

ANTONIO MARCHI - *Responsabile*

Officina Grafica Fresching - Parma

COSTA LIRE CENTOSESSANTA